

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
FILOZOFSKI FAKULTET  
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

FOTOGRAFIJA PETRA DABCA

Helena Grubišak

Mentorica: dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, doc.

ZAGREB, 2018.

## Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za povijest umjetnosti  
Diplomski studij

Diplomski rad

### FOTOGRAFIJA PETRA DABCA

Photography of Petar Dabac

Helena Grubišak

#### SAŽETAK

U radu je predstavljen fotografski opus Petra Dabca od 1960-ih godina sve do danas. Rad kronološki prati razvitak Dabčevog fotografskog djelovanja, prvenstveno vidljivog u njegovim samostalnim ciklusima, te nastoji uključiti umjetnika u povijesni i kulturalni kontekst pojedinog razdoblja. Rad se temelji na opsežnom istraživanju fotografove bogate izlagačke prakse s ciljem jasnije kontekstualizacije i sistematizacije njegova stvaralaštva, te jasnijeg isticanja njegove pozicije unutar hrvatske suvremene fotografije. Naglasak je stavljen na autorov „dnevnički“ način rada i specifičan fokus koji posvećuje bilježenju svakodnevnog života.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 77 stranica, 103 reprodukcije. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: Petar Dabac, časopis za fotografiju SPOT, suvremena hrvatska fotografija, fotografski dnevnik, *Lieber Pero*

Mentor: dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, docent, Filozofski fakultet, Zagreb

Ocjenjivači: dr. sc. Josipa Alviž, viši asistent, Filozofski fakultet, Zagreb

dr. sc. Frano Dulibić, redoviti profesor, Filozofski fakultet, Zagreb

Datum prijave rada: 2. veljače 2016.

Datum predaje rada: 31. siječnja 2018.

Datum obrane rada: 5. veljače 2018.

Ocjena: 5

## **Izjava o autentičnosti rada**

*Ja, Helena Grubišak, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Moderna i suvremena umjetnost diplomskog studija na Odsjeku povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagreb, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom Fotografija Petra Dabca rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.*

*U Zagrebu, 31. siječnja 2018.*

## Sadržaj:

1. Uvod .....	5
2. Fotografski počeci, Tošin atelje i ostali oblici djelovanja .....	8
3. „Ekscesna istraživanja” .....	14
3.1. <i>Kapljice</i> .....	15
3.2. Foto–objekti .....	16
3.2.1. <i>Guliver u zemlji čudesa</i> .....	18
3.3. <i>SPOT</i> .....	19
3.3.1 <i>Nova fotografija</i> .....	21
3.4. Fotogrami .....	23
3.5. Xerox .....	26
3.6. „Otisci slučajnosti” .....	29
4. Crno – bijeli portreti .....	31
5. Portreti u boji .....	37
6. Dnevnički zapisi – godine provedene s „idiotom” .....	40
6.1. Fotografski dnevnik kao globalni fenomen .....	40
6.2. <i>Lieber Pero</i> .....	45
6.2.1. „Ljubavni dnevnik“ .....	47
6.2.2. „Obiteljski album“ .....	49
6.2.2.1. <i>Labudovi i Brojanje od jedan do deset</i> .....	51
6.2.3. „On the road“ .....	53
6.2.4. „Ulični pogled“ .....	54
6.2.5. Fotografski dnevnik kao izložak i izazovi pri njegovu „čitanju” .....	56
6.3. <i>Buffet MK</i> .....	59
6.4. <i>Džabe si krečio</i> .....	61
7. Zaključak .....	63
8. Popis izložbi .....	65
9. Literatura .....	70
10. Popis slikovnog materijala .....	73



## 1. Uvod

Jedna od najranijih fotografija Petra Dabca je ona njegove bake Hermine Dabac rođ. Roksandić iz 1961. godine (sl. 1). Crno – bijela fotografija prikazuje stariju gospođu u crnom kaputu sa štapom u ruci kako stoji na pločniku prazne ulice spremno pozirajući fotografu s donekle nestrpljivim ali ipak susretljivim izrazom lica. Na fotografiju je dodan „oblak” s tekstom, očita autorova intervencija, na kojemu piše: „Imala sam dva sina, jedan je bio gospodin a drugi fotograf.” Gospodin je, u ovom slučaju, otac Petra Dabca, dok je *nesretni* fotograf Tošo Dabac, legenda hrvatske fotografije i autorov stric, onaj koji ga je „pokvario”.<sup>1</sup>



Sl. 1. *Hermina Dabac rođ. Roksandić*, 1961.

Petar Dabac iskreno i s humorom govori o fotografskoj baštini svoje obitelji i njenom odnosu prema samom mediju (kvalitete koje će prenijeti i na svoje radove). Već se majčin prastric bavio fotografijom, iako ga je to dovelo do isključenja iz porodičnog stabla, baš kao i majčin brat, za kojeg se naglašavalo da ipak ima i druge, ozbiljnije preokupacije i bolje kvalitete poput visokog čina u vojsci i karijere stomatologa.<sup>2</sup> Sentiment prema fotografiji, tako slikovito prikazan na ranijem primjeru fotografije autorove bake, očito je bio sveprisutan i neslomljiv.

<sup>1</sup> Petar Dabac, bez naslova, u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 3. 5. – 5. 6. 2011.), (ur.) Marina Viculin, Zagreb: Klovićevi dvori, 2011., str. 7.

<sup>2</sup> Petar Dabac, *Petar Dabac*, 2011., str. 7.

Petar Dabac svoj susret s fotografijom doživljava veoma rano i bez predrasuda: prvo kao Tošin model i povremeni pomoćnik, a kasnije i kao njegov učenik i nasljednik. Ideji da je on naslijedio Tošu uvijek će prilaziti s određenim odmakom, sa svojom karakterističnom skromnošću, pa tako i posveta jedne knjige koju Petar Dabac potpisuje fotografu Robertu Gojeviću sadrži i ove riječi: „Za Roberta od Pere (Kojeg Pere? Pere koji se pravi Tošo.)”.<sup>3</sup>

Petar Dabac jedan je od najboljih hrvatskih fotografa, dobitnik niza strukovnih nagrada i priznanja, s umjetničkim ostvarenjima koja obuhvaćaju vremenski period od skoro pedeset godina, te radova koji su izlagani na brojnim lokalnim i internacionalnim izložbama. Unatoč iznimno aktivnoj umjetničkoj produkciji i izlagačkoj praksi, Dabčevo fotografsko djelovanje još uvijek nije detaljno monografski obrađeno što ovaj rad, barem malenim dijelom, nastoji ispraviti. Dabčev opus tako je ovdje predstavljen kronološki, prateći njegov razvoj kroz različite faze autorova stvaralaštva, s naglaskom na istraživačkoj, znatiželjnoj prirodi umjetnika koji i sam kaže da su ga u različitim životnim periodima „držale” razne ideje koje bi neko vrijeme istraživao te ih onda odbacivao i prelazio na druge.<sup>4</sup> Toliko da se ovdje može govoriti i o jednoj kronologiji fotografskih ideja i mogućnosti koje sam medij može ostvariti, koliko i o pregledu opusa koji ih je utjelovio. Međutim, treba istaknuti kako u pojedinim segmentima rada kronološki pristup nije bio u potpunosti moguć, te su prisutni određeni vremenski *skokovi* u izlaganju Dabčeva bogata opusa. Razlog tomu je autorov specifičan „dnevnički“ pristup fotografiji, njegovo često vraćanje pojedinim motivima i temama (te njihovo još brže odbacivanje) i želja da se u radu istaknu specifični, tematski određeni ciklusi.

O Petru Dabcu se od početka njegovog fotografskog djelovanja redovito pisalo. Već 1969. godine su nastali članci Želimira Košćevića,<sup>5</sup> Vladimira Malekovića<sup>6</sup> i Zvonka Makovića<sup>7</sup> koji prate Dabčevu prvu zajedničku izložbu s Marijom Braut u Galeriji SC u Zagrebu. Želimir Košćević će tokom godina postati veliki zagovaratelj

---

<sup>3</sup> Petar Dabac, <http://www.robertgojevic.com/petar-dabac/> (pregledano: 7. studenog 2017.)

<sup>4</sup> *Pred nestajanjem*, <http://croatian-photography.com/author/petar-dabac/> (pregledano: 5. studenog 2017.)

<sup>5</sup> Želimir Košćević, »Ova dobra fotografija«, u: *Novine GSC-a*, Zagreb, 1969., str. 7.

<sup>6</sup> Vladimir Maleković, »Gledajuća kamera«, u: *Vjesnik*, 31. studeni 1969., str. 12

<sup>7</sup> Zvonimir Maković, »Marija Braut i Petar Dabac«, u: *Umetnost*, br. 20, Beograd, 1969., str. 13.

Dabčevog stvaralaštva te će njegovo djelovanje često obrađivati u svojim tekstovima.<sup>8</sup> Važno je spomenuti i Radoslava Putara koji surađujući s Petrom Dabcem u časopisu *SPOT* prati umjetnikove eksperimentalnije radove, često piše o njima u samom časopisu, ali i izvan njega.<sup>9</sup> Nakon ovakvih početaka Dabčev rad počinje zamjećivati i internacionalna umjetnička scena gdje u 1980-ima nastaju različiti pisani osvrti na njegovu fotografsku seriju *Osjećanje prirode na kraju XX. stoljeća*, poput onoga Annie le Brun.<sup>10</sup> I tijekom 1990-ih Dabac će se pokazati kao veoma aktivan izlagač čije će izložbe pratiti brojni katalozi od kojih se najviše ističu onaj Branke Slijepčević pisan povodom izložbe *Fotografski dnevnici* u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 1998. godine<sup>11</sup> te Marine Viculin povodom retrospektivne izložbe *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty* održane 2011. godine u Klovićevim dvorima.<sup>12</sup> Katalog izložbe *Nisam kriv* predstavlja djelo koje je došlo najbliže monografiji ovoga umjetnika i koje je veoma vrijedan izvor znanja o Dabčevu cjelokupnom stvaralaštvu.

---

<sup>8</sup> Želimir Košćević, »Petar Dabac i Enes Midžić«, u: *Sinteza* 26/27 (1973.), Ljubljana, str. 15, »Petar Dabac«, u: *Camera Austria* 56 (1996.), Graz, str. 26, *Pisma Maji, Buffet MK, Džabe si krečio*, katalog izložbe (20. 1. – 14. 2. 2010.), Ljubljana: Cankarjev dom, 2010.

<sup>9</sup> Radoslav Putar, »Fotogrami Petra Dabca«, u: *Spot* 6 (1975.), Zagreb, str. 43; *Petar Dabac*, katalog izložbe (travanj 1975.), Osijek: Galerija Zodijak, 1975.

<sup>10</sup> Annie le Brun, »The Feeling of Nature at the Close of the Twentieth Century«, u: *Camera Austria* 14 (1984.), str. 17

<sup>11</sup> Branka Slijepčević, *Fotografski dnevnici*, katalog izložbe (rujan), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998.

<sup>12</sup> Marina Viculin, *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (3. 5 – 5. 6. 2011.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011.

## 2. Fotografski počeci, Tošin atelje i ostali oblici djelovanja

Petar Pero Dabac rođen je 19. lipnja 1942. u Zagrebu. Fotografijom se počinje baviti još u gimnazijskim danima, provodeći vrijeme obrezujući fotografije u ateljeu svoga ujaka Toše Dabca.<sup>13</sup> Njegova ljubav prema fotografiji javlja se još u djetinjstvu kada postaje fasciniran fotografijama koje pronalazi u ladicama spavaće sobe svojih roditelja i koje smatra najzanimljivijim igračkama.<sup>14</sup> Interesantno je da će se takva vrsta odnosa prema fotografiji nastaviti kroz njegovo cijelo stvaralaštvo budući da fotografija za Dabca uvijek predstavlja prvenstveno fantastičnu vrstu igre.

Počeci Petra Dabca (među prijateljima poznatijeg kao Pero) gotovo su neodvojivi od Toše Dabca, jer za njega je prije svega postojao Tošo (kao što je vjerojatno postojao i za mnoge druge koji su slijedili nakon njega). Uz Tošu Dabca je postojao i Tošin atelje u Ilici 17, tajanstven prostor u kojem se autorova „igra s fotografijom nastavlja”.<sup>15</sup> Pero Dabac tamo odlazi kao mladi dječak kako bi ga Tošo fotografirao ili kako bi s obitelji promatrao prvomajske parade s prozora Ilice 17. Od tih najranijih dana prostor ateljea, ljudi koji u njemu obitavaju, svjetlost i mnoštvo fotografija u Peri Dabcu pobuđuju „tajanstven osjećaj” koji će tek kasnije početi poistovjećivati sa slobodom koju fotografija za njega predstavlja. Posjete ateljeu kasnije će opisivati kao vrstu „svečanog čina”.<sup>16</sup>

U razdoblju 1950-ih i 1960-ih atelje Toše Dabca, tzv. hram fotografije,<sup>17</sup> zaista djeluje kao sila sama za sebe, mjesto kojemu osim Pere *hodočaste* i mnogi drugi akteri zagrebačke kulturne scene. Radi se o kulturnom mjestu susreta umjetnika i intelektualaca okupljenih oko grupe EXAT 51, Muzičkog bijenala i Novih tendencija, glavnom sjecištu kulturnih strujanja jednog dinamičnog razdoblja u kojemu Zagreb postaje važna točka na kulturnoj karti Europe, te se o Ateljeu Toše Dabca može zaista

---

<sup>13</sup> Petar Dabac, *Petar Dabac*, 2011., str. 7.

<sup>14</sup> Marina Viculin, »Neizvjesnost koju je nemoguće smanjiti«, u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 3. 5. – 5. 6. 2011.), (ur.) Marina Viculin, Zagreb: Klovićevi dvori, 2011., str. 15.

<sup>15</sup> Petar Dabac, *Petar Dabac*, 2011., str. 7.

<sup>16</sup> Svi navodi: Petar Dabac, *Petar Dabac*, 2011., str. 7.

<sup>17</sup> *Arhiv Tošo Dabac*, <http://centarffm.com/projekti/izlozba-tose-dabca-u-sarajevu/arhiv-toso-dabac/> (pregledano: 9. svibnja 2017.)

govoriti kao o prostoru vlastite, autonomne kreativne snage.<sup>18</sup> Tome naravno najviše doprinose protagonisti vremena koji se tamo okupljaju, od Ivana Picelja, Mihajla Arsovskog, Krste Hegedušića, Ordana Petlevskog, Nenada Gattina, Želimira Košćevića, Miroslava Šuteja, Bože Beka, Zdenke Munk, Ede Murtića, Vere Horvat – Pintarić, Otona Glihe do Enesa Midžića i kasnije Marije Braut, koji dovode i svoj krug ljudi uz koje se druženja intenziviraju i socijalna funkcija ateljea postaje sve izraženija. S dolaskom Midžića i Braut počinje i tzv. razdoblje Škole Toše Dabca<sup>19</sup> (sl. 2) u kojem atelje postaje i svojevrsni inkubator gdje majstorovi učenici usvajaju sve do tada aktualne principe fotografske umjetnosti.



Sl. 2. Tošo, Pero, Marija, Enes, 1968.

U takvom okruženju Petar Dabac počinje stasati kao fotograf. Profesionalno se počinje baviti fotografijom 1960. godine kada postaje suradnik u Ateljeu Toše Dabca, a od 1966. godine ima i status slobodnog umjetnika. U isto vrijeme polazi Fakultet strojarstva i brodogradnje na kojem je i diplomirao 1973. godine. Njegovu prvu izložbu na kojoj izlaže zajedno s Marijom Braut organizirao je Želimir Košćević, inače stalan gost u ateljeu. Dabac ističe kako ga je jedino Košćević u to vrijeme ozbiljno shvaćao te je bio među rijetkima koji su „skužili” fotografiju.<sup>20</sup> Ta prva izložba prvotno je održana u Galeriji SC u Zagrebu (sl. 3–4), a kasnije i u Beogradu u

<sup>18</sup> *Arhiv Tošo Dabac*, <http://centarffm.com/projekti/izlozba-tose-dabca-u-sarajevu/arhiv-toso-dabac/> (pregledano: 9. svibnja 2017.)

<sup>19</sup> Iva Brezovečki – Biđin, »Muke po arhivu«, u: *Vijenac*, Zagreb, 7. ožujka 2002., str. 14.

<sup>20</sup> svi navodi prema: Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 15.

Ateljeu 212 te u Mestnoj galeriji u Ljubljani.<sup>21</sup> Jednostavnost i pristupačnost Dabčevog odnosa prema fotografiji, sveopća nepretencioznost njegovih radova, ali i njega kao umjetnika, jasna je već i tada. Košćević u tekstu koji piše za *Novine GSC-a* povodom izložbe u Zagrebu ističe: „Na tim fotografijama koje će biti povećane metar na metar 'pulsirat će život snagom hidrocentrale, što daje svjetlost izgubljenom' – kao što je to rečeno – ali ja osobno u to ne vjerujem. Ni oni. Za njih je to posao, to je jedino što znaju, pa zato to obavljaju šarmantno i nepretenciozno, onako, primjerice, kao što ja pišem ovaj tekst kojim želim objasniti da je dobro to što oni rade.”<sup>22</sup>



Sl. 3. – 4. Izložba Petra Dabca i Marije Braut, Galerija SC, Zagreb, 1969.

U tim najranijim radovima već su jasno opipljive dvije struje u Dabčevom stvaralaštvu. Ona koja ukazuje od kuda Dabac potječe i koju vrstu utjecaja apsorbira u Tošinom ateljeu te, druga koja govori o tome tko će Dabac postati i u kojem će smjeru krenuti već u sljedećem desetljeću. Tako su fotografije *Grškovićeva ulica* (sl. 5) sa samog početka 1960-ih ili *Gupčeva zvijezda* iz 1961. godine snažna reminiscencija na Tošine *street life* fotografije: snažna ulična dijagonala koja dominira *Grškovićevom ulicom*, prikaz tmurnog, zimskog dana na zagrebačkim ulicama i jugoslavenske tablice automobila u prvom planu, koje su u funkciji *zeitgeista*.<sup>23</sup> Fotografija pod nazivom *Kiša* (sl. 6) iz 1969. godine podsjeća na ljepotu „odlučujućeg trenutka” Henri Cartier Bressona. U ovom razdoblju prisutni su i „drugi” radovi poput *Kapljice* (sl. 7) iz 1967. godine. Radi se o seriji fotografija nastalih bez fotoaparata i

<sup>21</sup> Želimir Košćević, »Ova dobra fotografija«, u: *Novine Galerije Studentskog centra*, Zagreb, 1969., str. 7.

<sup>22</sup> Želimir Košćević, »Ova dobra«, 1969., str. 7.

<sup>23</sup> Ofra Amihay, »Tekst u pokretu«, u: *Tekst i grad*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 7. – 30. listopada 2015.), Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2015., str. 72.

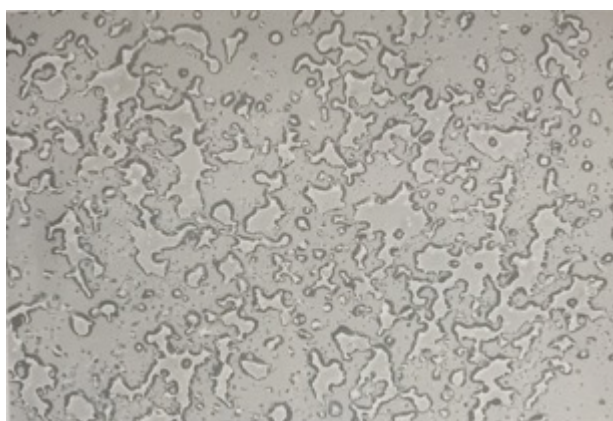
eksponiranjem dnevne svjetlosti kroz kapljice vode na komadu stakla. *Kapljice* su snažan primjer primarne fotografije i predstavljaju rane Dabčeve eksperimentalne fotografije, onu vrstu tehničkog propitivanja kakvo će biti u Dabčevom fokusu u 1970-im godinama, kada zaigranost, eksperimentalnost i sklonost opipavanju i probijanju granica fotografskog medija postaju njegova glavna preokupacija.<sup>24</sup>



Sl. 5. *Grškovićevo ulica*, 1960.



Sl. 6. *Kiša*, 1969.



Sl. 7. *Kapljice*, 1967.

Godine 1970-e za Petra Dabca ne donose samo promjene u njegovim fotografskim promišljanjima. Tošo Dabac umire 1970. godine te Petar Dabac, kao njegov nasljednik, preuzima vođenje kulturnog ateljea, tada preimenovanog u Arhiv Tošo Dabac.<sup>25</sup> Okupljanja se nastavljaju pod vodstvom Pere Dabca, te dolazi do osnivanja galerije sa skupinom istomišljenika – Ivanom Piceljom, Mladenom Tudorom, Albertom Goldsteinom, Slobodanom Tadićem i Nenadom Popovićem – u suradnji s Fotogalerijom u Marmontovoj ulici u Splitu i Srećnom galerijom u

<sup>24</sup> Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 16.

<sup>25</sup> Petar Dabac vodi atelje sve do 2006. godine kada ga je u ožujku otkupio Grad Zagreb i dao ga na upravljanje Muzeju suvremene umjetnosti. Izvor podataka: <http://www.msu.hr/#/hr/20/>



Beogradu, krajem 1970-ih.<sup>26</sup> Fotogalerija Arhiv TD svoje djelovanje započinje izložbom „Manifesti” Dimitrija Bašičevića – Mangelosa 1978. godine, koja je ujedno bila i prva samostalna izložba ovog autora u Hrvatskoj. U galeriji se u godinama koje slijede, sve do početka 1990-ih, ostvaruje četrdesetak izložbi brojnih glasovitih umjetnika s hrvatske ali i međunarodne fotografske scene. Ondje izlažu Peter Knapp, Fedor Vučemilović, Mladen Tudor, Josip Klarica, Gilles Peress, Max Aufischer, Manfred Willmann, Tomislav Peternek i brojni drugi. Na programu fotogalerije često se nalaze i izložbe tada manje poznatih ili „novootkrivenih“ radova Toše Dabca. Također, u ovom razdoblju se na inicijativu Radoslava Putara, rađa i ideja o stvaranju prvog jugoslavenskog časopisa tematski usmjerenog isključivo prema fotografiji *SPOT*.<sup>27</sup>

Petar Dabac u ovom razdoblju intenzivno prati kulturnu scenu Zagreba i sa svojim fotoaparatom dokumentira mnoga važna događanja i izložbe, a te portrete jednog vremena izlaže na zanimljive, inovativne načine. Tako u njegovom fotoarhivu možemo pronaći fotokolaže za katalog izložbe *Mogućnosti za '71.* (sl. 8), negative za *Izložbu poštanske pošiljke* iz 1972. godine i za performans Gorkog Žuvele u Galeriji SC iz 1970. godine. Snima i za ostale časopise i kataloge izložbi, te je česti suradnik na etnografskim projektima Zavoda za zaštitu spomenika. Marina Viculin ističe: „Petar Dabac u to vrijeme živi s aktualnom umjetničkom scenom (kao uostalom i danas). Prisutan je s fotoaparatom na svim događanjima, pa su mnoge istine iz svijeta umjetnosti još i danas skrivene u dubokome mraku njegovog fotoarhiva.”<sup>28</sup>



Sl. 8. *Mogućnosti za '71.*, fotokolaži za katalog izložbe, 1971.

<sup>26</sup> <http://www.msu.hr/#/hr/20/> (pregledano: 9. svibnja 2017.)

<sup>27</sup> *Arhiv Tošo Dabac*, <http://centarffm.com/projekti/izlozba-tose-dabca-u-sarajevu/arhiv-toso-dabac/> (pregledano: 9. svibnja 2017.)

<sup>28</sup> Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 18.



Ovakvim i brojnim drugim angažmanima, Atelje Toše Dabca živi i dalje te ostaje važna referentna točka u Dabčevom daljnjem fotografskom i umjetničkom promišljanju i radu za kojega je bio „školjka i ogledno borilište, sigurna kuća i mjesto svakodnevnog preispitivanja.“<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 13.

### 3. „Ekscesna istraživanja”

„Samo sam se igrao, jer da sam išta ozbiljno razmišljao, nikad ništa ne bi napravio.“<sup>30</sup>

U razdoblju novih umjetničkih praksi, kako je godine između 1966. i 1978. definirao Marijan Susovski, Petar Dabac bavi se „svojevrsnim ekscesnim istraživanjem“,<sup>31</sup> te tada nastaju njegovi fotogrami, fotoobjekti, fotografije na kojim intervenira rukom i prostorne instalacije.

Fotografija se pokazala kao zahvalan medij u razdoblju rušenja dotadašnjih načina promišljanja umjetničke produkcije. Umjetnici kojima nije bila primaran medij koriste ju kako bi prenijeli ideje, iznijeli kritike društvenog, političkog i ekonomskog uređenja jugoslavenskog društva računajući na njenu izravnu aktualnost. „Odluka da se umjetnički rad oslobodi individualnog traga ruke autora, da mu se time osigura neutralnost i univerzalnost, racionalnost i intelektualna sloboda spada među najvažnije dobivene bitke Novih tendencija, dakle, vizualne umjetnosti šezdesetih i početka sedamdesetih godina.“<sup>32</sup> Ovakvo oslobađanje umjetničkih radova od autorske individualnosti bilo je potrebno u dugotrajnom procesu premještanja značenja i vrijednosti djela od njihove materijalnosti prema ideji ili konceptu koji sadrže, od umjetnika kao nadređenog Stvaraoca prema publici kao primaocu poruke koji joj ujedno i određuje značenje, ali i utjecaj u sferama izvan umjetnosti. Umjetnost počinje izlaziti iz sebi nametnutih granica šireći pri tome svoj vokabular. Počinje se gubiti razlika između znanosti i umjetnosti, ali i života i umjetnosti. Već se u katalogu za *Nove tendencije 2* govori o tome kako pojam umjetnosti mora proći snažnu promjenu, možda i u potpunosti nestati kao takav, a poziva se i na scifikaciju umjetnosti te se dovodi u pitanje njena općenita svrha.<sup>33</sup> Međutim, u vrijeme održavanja *Novih tendencija 5* na vidjelo izlazi kako se „najvažnija dobivena bitka Novih tendencija“ ipak pokazala nedostižnom u svojoj potpunosti. Došlo je do

---

<sup>30</sup> Sandra Križić-Roban, »Novo shvaćanje fotografije«, u: *Na drugi pogled. Pozicije suvremene hrvatske fotografije*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010., str. 34.

<sup>31</sup> Želimir Košćević, »Petar Dabac: Lieber Pero, 1989 – ...«, u: *U fokusu: ogledi o hrvatskoj fotografiji*, Zagreb: Školska knjiga, 2006., str. 144.

<sup>32</sup> Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 19.

<sup>33</sup> Marijan Susovski, »konceptualna umjetnost«, u: *tendencije 5*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1. 6. – 1. 7. 1973.), (ur.) Radoslav Putar, Božo Bek, Marijan Susovski, Boris Kelemen, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1973., bez paginacije

neizbježnog poistovjećivanja konceptualne umjetnosti s njenim isključivo materijalnim sredstvima prezentacije. Međutim, kako ističe Nena Dimitrijević, napredak je već bio postignut: „Ali apstrakcija nije forma prezentacije nego sistem mišljenja, pa apstraktnost djela ne proistječe iz apstraktnog vizuelnog predloška nego iz množine nevizuelnih, misaonih poruka koje taj oblik sadrži.“<sup>34</sup> Prema tome apstraktnost umjetničkog djela ne ovisi o materijalu ili tehnici u kojoj je rad izveden već o mnoštvu misaonih implikacija koje samo djelo prate i u koje su implicitno „utkane“. „Aktualnost umjetničke misli ne ovisi o izboru tehnike nego o novom pristupu realnosti.“<sup>35</sup>

Petar Dabac duboko je uronjen u sva aktualna zbivanja ovoga razdoblja te zajedno s ostalim umjetnicima prati ovaj ranije iscrtan kurs. Prvotno je zabavljen tehničkim mogućnostima medija fotografije, testira ih do krajnjih granica ogoljavajući fotografiju do najbazičnijeg manualnog procesa, a kasnije se posvetio traženju osobnog izraza unutar tih novih tehnoloških mogućnosti te prenošenju novih saznanja kroz više tradicionalne fotografske prikaze. Time dolazi do prirodnog završetka ispitivanja tehnoloških mogućnosti određenog medija te ulaska u osobnu sferu „individualnih mitologija“ koje mediji poput fotografije mogu prenijeti.<sup>36</sup>

### 3.1. *Kapljice*

Dabac istraživanje započinje već ranije, sa spomenutom serijom *Kapljice* iz 1967. godine gdje se prvi puta spoznaje autorova znatiželja prema granicama fotografskog medija. Godine 1970-e donose prirodan odmak od klasične fotografije te logičnu potrebu za iskušavanjem svih mogućnosti koje *svjetloisanje*<sup>37</sup> može omogućiti. Dabac je u takvoj vrsti preispitivanja i svojevrsni produkt svoga vremena jer „... korištenje novim medijima, promjene načina umjetničkog djelovanja i shvaćanja pojma umjetničkog djela te specifični društveni angažman“<sup>38</sup> definiraju novu generaciju umjetnika koja se profilira od sredine 1960-ih godina.

---

<sup>34</sup> Nena Dimitrijević, »platno«, u: *tendencije* 5, 1973., bez paginacije

<sup>35</sup> Isto.

<sup>36</sup> Ješa Denegri, »Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija«, u: *Nova umjetnička praksa 1966–1978.*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 7.

<sup>37</sup> Termin Branke Slijepčević u: Želimir Košćević, »Petar Dabac«, 2006., str. 144.

<sup>38</sup> Marijan Susovski, *Nova umjetnička praksa 1966–1978.*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 3.



Sl. 9. *Lavabo s kapljicom*, 1970.

U tom vidu i Dabac odbacuje tradicionalne fotografske postulate kako bi ocrtao „rubna područja medija.“<sup>39</sup> Godine 1970. nastaje *Lavabo s kapljicom* (sl. 9), jedna od autorovih „fotografija s intervencijama“<sup>40</sup> kako Marina Viculin kategorizira skupinu radova na kojima umjetnik intervenira u samom procesu pretvaranja negativa u pozitiv ostavljajući jasan trag svoje prisutnosti i pretvarajući mehanički proces u individualnu gestu. Radi se o uvećanju negativa prethodno presnimljenog na grafički film, a sama struktura prizora je svedena na strogu crnu i bijelu. Skala sivih je u potpunosti otklonjena i sam prizor gubi dubinu odajući dojam ispisanosti na površini celuloida. Kapljica u središtu fotografije koju Dabac ocrtava kistom u duginim bojama predstavlja hrabar izazov osnovnom principu fotografije kao lako multiplikativnog medija.<sup>41</sup> Odjednom, ovaj pozitiv (inače samo prvi među jednakima koji mogu nastati iz datog negativa) postaje unikatan umjetnički rad.

### 3.2. Foto–objekti

Iste 1970. godine nastaje *Kocka* (sl. 10-11), umjetnički rad u kojemu Dabac razbija fotografsku sliku rastavljajući je na manje kvadrate koje kasnije slaže u smislenu cjelinu. Rad svjesno pobija jedinstvenost fotografskog prikaza razlažući ga na više dijelova koji su u međusobnim relativnim odnosima te je definiran rad željom

---

<sup>39</sup> Želimir Košćević, »Petar Dabac«, 2006., str. 144.

<sup>40</sup> Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 18.

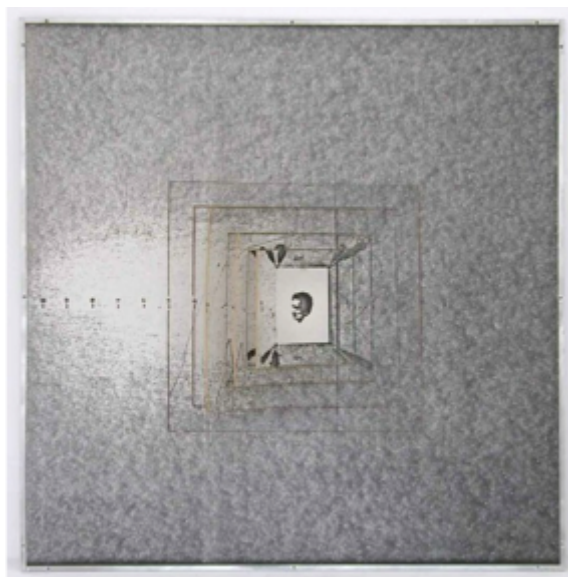
<sup>41</sup> Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 19.

umjetnika lako promjenjiv. Dabac ponovno implicira svoju moć da intervenira na samu „fotografiju“ u svakom trenutku njenog nastajanja, ali u ovom slučaju i nakon njenog (sada već relativnog) završetka.



Sl. 10.-11. *Kocke*, 1970. (u postavu MSU, Zagreb)

Rad sastavljen od šest fotografija priljepljenih na devet drvenih kocki poziva na direktnu komunikaciju između gledatelja i samog umjetničkog djela, te u tom vidu funkcionira slično radovima poput *Reljefometra* Vjenceslava Richtera nastalog u jeku *Novih tendencija*.<sup>42</sup> Zanimljivo je da će 1972. godine u Dabčevom ateljeu nastati i portret Vjenceslava Richtera (sl. 12) gdje će autor intervenirati na samu fotografiju poigravajući se s dubinom prikaza okvira na način svojstven navedenom Richterovom djelu te se radi o još jednom primjeru intelektualne zaigranosti Dabčevog rada.



Sl. 12. *VR 2*, 1972.

<sup>42</sup> Iva Prosoli, »Širenje granica fotografije prve polovice 1970-ih godina u Hrvatskoj«, u: *Život umjetnosti*, br. 89, 2011., str. 84.

### 3.2.1. *Guliver u zemlji čudesa*

Već sljedeće godine, od 15. srpnja do 15. kolovoza 1971., Petar Dabac zajedno s Enesom Midžićem sudjeluje na izložbi–akciji *Guliver u zemlji čudesa* u Koranskom parku skulpture. Održana u organizaciji Galerije SC iz Zagreba i Zorina doma iz Karlovca, a na inicijativu kustosa Želimira Košćevića, ova specifična manifestacija okupila je brojne umjetnike iz tzv. *zagrebačkog kruga* koji su bili usmjereni prema intervencijama u urbanim prostorima: Braco Dimitrijević, Sanja Iveković, Jagoda Kaloper, Dalibor Martinis, Goran Trbuljak itd.

Intervencije u prostoru Koranskog parka su bile raznovrsne, od Kožarićevog *Prizemljenog sunca*, gusto raspoređenih plastičnih kugli Sanje Iveković, Martinisove bijele piramide načinjene od obojenih drvenih pragova, metalnih ploča i štapova rasutih po travnjaku Brace Dimitrijevića do konceptualnog rada Gorana Trbuljaka koji se sastojao od jedne ploče s natpisom „moja skulptura je sakrivena u parku“ i „mogućeg događaja“ Jagode Kaloper koja je obojila most na Korani, označivši plovke kao čamce i pozvavši publiku da se utrkuje njima.<sup>43</sup>

U ovoj jedinstvenoj akciji Enes Midžić i Petar Dabac sudjeluju kao jedini fotografi s postavom *fotografija-skulptura*,<sup>44</sup> kako ih definira Iva Prosoli. Midžić izlaže „mehanički rastavljen i oprostoren portret“,<sup>45</sup> dok Dabac predstavlja uvećane fotografije ruku i nogu koje postavljene na tlu i oslonjene o stabla sugeriraju samo Guliverovo tijelo zarobljeno negdje ispod zemlje. Time se direktno referira na sam naslov akcije–izložbe (sl. 13-14).

---

<sup>43</sup> Patricia Počanić, *Intervencije umjetnika u javnom prostoru u Hrvatskoj od kraja 1960-ih do početka 1980-ih*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2016., str. 26.

<sup>44</sup> Termin uvodi Iva Prosoli u: Iva Prosoli, »Širenje granica«, 2011., str. 86.

<sup>45</sup> Iva Prosoli, »Širenje granica«, 2011., str. 86.



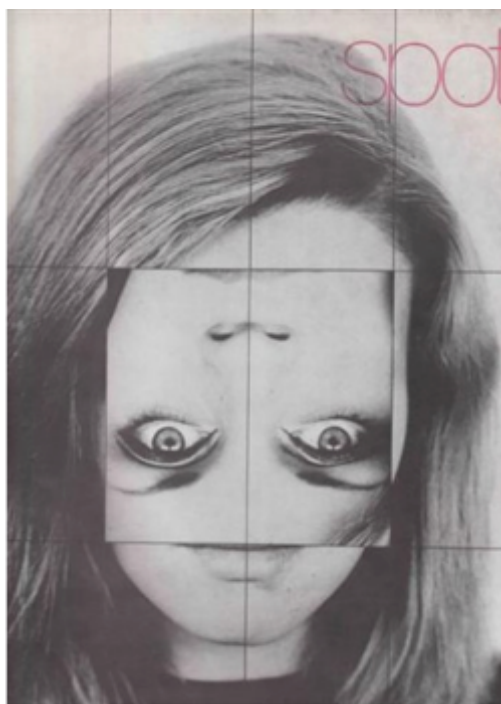
13. Dabčevi radovi na izložbi Guliver u zemlji čudesa, 1971. 14. *Ruka*, 1972.

Želimir Košćević će za te Dabčeve radove primjetiti: „Fantastična zemlja čudesa u kojoj se tako ugodno izvalio Guliver i njegovi prijatelji, zoran je, konkretan i realan primjer jednog nastojanja da se umjetnost oslobodi metafizike i skolastike, zoran primjer onog svijeta u kojem umjetnost neće biti sankrosanktna, dokučiva samo posvećenim estetama i kulturnoj javnosti, već nedjeljivi, gotovo konstitutivan čimbenik svakodnevnog života...”<sup>46</sup>

### 3.3. *SPOT*

Već je istaknuto kako „... korištenje novim medijima, promjene načina umjetničkog djelovanja i shvaćanja pojma umjetničkog djela te specifični društveni angažman“ snažno definiraju kraj 1960-ih i 1970-e godine. U vidu tih promjena, u Ateljeu Tošo Dabac početkom 1970-ih pokreće se časopis *SPOT*, odnosno javlja nova ideja kako bi se umjetnička praksa ovog razdoblja približila široj publici, praksa kojom dominira fotografska slika kao nosioc i svjedok najbitnijih novih kretanja u umjetnosti, ali i u društvu.

<sup>46</sup> Želimir Košćević, »Guliver u zemlji čudesa« u: *Kritike, predgovori i razgovori*, Zagreb: Durieux, 2012., str. 160.



Sl. 15. Naslovnica prvog izdanja časopisa *SPOT*, 1972.

Časopis za fotografiju *SPOT* počinje izlaziti 1972. godine, na inicijativu Radoslava Putara, koji je bio i glavni urednik. Osim njega u uredništvu su sudjelovali Dimitrije Bašičević, Jozo Četković, Petar Dabac, Nenad Gattin, Mitja Koman, Enes Midžić i Marijan Susovski, a časopis je izlazio u nakladi Galerija grada Zagreba.

Radi se o prvom specijaliziranom časopisu za fotografiju u Jugoslaviji koji ima širok spektar utjecaja na kulturnu praksu unutar zemlje, ali predstavlja i želju za ekspanzijom izvan državnih granica u promicanju ideja i misli o vizualnoj kulturi i praksi. Već u prvom broju, u uvodnom tekstu uredništvo ističe potrebu za razvitkom vizualne kulture, poglavito fotografske kulture koju opisuju „kao istaknut način izražavanja, dokumentiranja i saopćavanja pomoću slike.“ Fotografiji se pripisuju brojne moguće uloge, od one umjetničke do istraživačke i znanstvene, te se ona prikazuje kao bitno sredstvo u „borbi za ideje” u svim područjima ljudskog interesa i slavi se kao puno efikasnije sredstvo prijenosa poruka od svog tekstualnog dvojnika.

U uvodniku prvoga broja jasno se ističe težnja prema neistraženim područjima, progresivnim idejama i novim konceptima koje fotografija još treba otkriti te želja za međunarodnom suradnjom na tom planu. Napredak vizualne kulture, poglavito koncentrirane u fotografiji, moto je i glavni cilj *SPOT*-a, koji se opetovano ponavlja iz izdanja u izdanje. Važno je napomenuti da *SPOT* nije mišljen isključivo kao časopis



namijenjen određenoj, manjoj publici te njegova specijalizacija (časopis isključivo namijenjen fotografiji) nije označavala i isključivost u smislu publike ili samog sadržaja. *SPOT* je uspio uvesti širok dijapazon tema, mogućnosti i poticaja raznim umjetnicima, istraživačima, znatiželjnicima i zaljubljenicima u fotografiju, prvenstveno onaj koji im je u krutom, kulturološki umrtvljenom društvu trebao omogućiti razvitak u smjerovima suprotnima tradicionalnim oblicima. Časopis je otvorio područje slobodnog diskursa za sva novija strujanja koja možda i nisu bila toliko zastupljena u konzervativnijim krugovima umjetničkog djelovanja. „Moderna i avagardna fotografija”, kao i „moderna i napredna shvaćanja” umjetnika koji su im prethodili, predstavljali su glavno područje interesa, a sloboda izraza i suvremenost bile se poželjne kvalitete u pisanim člancima.

Otvorenost časopisa istaknuta je već na početku izlaženja kada se predstavlja kao skroman početak još skromnijih sredstava nečega čije će se glavno bogatstvo nalaziti u brojnim suradnjama koje su već započele i koje se nada tek ostvariti.<sup>47</sup> Petar Dabac djeluje kao suurednik u časopisu od 1972. do 1977. godine. Njegov rad *Kocke* iz 1972. godine nalazi se na naslovnici prvoga broja (sl. 15), dok su njegovi eksperimentalni radovi publicirani i u ostalim brojevima: *Anja* (sl. 20) u *SPOT*-u 1, *Fotogrami* (sl. 16) u *SPOT*-u 3 iz 1973. godine te razni drugi prikazi u *SPOT*-u 5 iz 1974. godine i *SPOT*-u 6 iz 1975. godine. Ovi radovi su često popraćeni tekstovima Radoslava Putara<sup>48</sup> ili Želimira Košćevića.<sup>49</sup>

### 3.3.1. *Nova fotografija*

Interes uredništva časopisa *SPOT* za širenje kulture fotografije ne staje samo na pisanoj riječi, već 1973. godine odlučuju se osnovati još jednu manifestaciju – izložbeni projekt *Nova fotografija*. Projekt je iste godine iniciran izložbom u Mariboru koja je nosila podnaslov *Vidici i usmjerenja*, a nakon koje su uslijedile izložbe u Zagrebu, Beogradu i Ljubljani. *Nova fotografija* je trebala predstavljati samo jednu inicijativu u dugom nizu raznorodnih načina na koje je uredništvo željelo pokrenuti edukaciju o vizualnoj komunikaciji u Jugoslaviji. Tako već prilikom

---

<sup>47</sup> Svi navodi prema: *Časopis za fotografiju SPOT* 1 (1972.), str. 4–5.

<sup>48</sup> Radoslav Putar: bez naslova, u: *Spot* 1 (1972.), Zagreb, str. 24, Radoslav Putar: bez naslova, u: *Spot* 3 (1973.), Zagreb, str. 27, Radoslav Putar, »Fotogrami Petra Dabca«, u: *Spot* 6 (1975.), Zagreb, str. 43.

<sup>49</sup> Želimir Košćević, »Xerox — mogućnost ili zabluda«, u: *Spot* 5 (1974.), Zagreb, str. 11.

predstavljanja ovog projekta u *SPOT*-u 3 pozivaju na inicijaciju novog projekta koji će se baviti sakupljanjem dokumentacije o načinima gledanja određene zajednice (prvenstveno jugoslavenske) te razmatranje tih načina gledanja u mediju fotografije.<sup>50</sup>

Na prvoj izložbi, tzv. *NF 1 – Vidici i usmjerenja*, sudjeluju Petar Dabac, Ivan Dvoršak, Ahmet Adi-Imamović, Stane Jagodić, Zmago Jeraj, Željko Jerman, Mirko Lovrić, Enes Midžić i Tomislav Peternek. Reakcije na samu izložbu su bile raznovrsne te o njima već u trećem izdanju *SPOT*-a pišu Stane Bernik, Ješa Denegri i Radoslav Putar. Stane Bernik ističe kako su reakcije na izložbu bile dvostrane, dok su oni koji su se našli izvan užeg izbora izložbu proglasili „nesporazumom”, nečim što su i sami mogli ostvariti, drugi su je prihvatili kao dobronamjernu „provokaciju”. Pod drugi se misli prvenstveno na publiku, posjetioce koji su ovu inicijativu prihvatili za ono što jest – poticaj na razmišljanje o fotografiji, o njenom mogućem direktnom utjecaju na društvo te o svim novim mogućnostima koje je otkrila i materijalizirala u ovom razdoblju svoje *renesanse*. Bernik ističe kako je ova vrsta društvena poticaja bila i krajnji cilj manifestacije, a približavanje nove fotografske, vizualno–kulturne misli široj javnosti u konačnici predstavlja i onaj najviši cilj cjelokupnog *pokreta* koji se okupio oko časopisa *SPOT*.<sup>51</sup>

Drugi, iako jednako vrijedan cilj bilo je predstavljanje drugačije fotografske misli, čemu u prilog govori i ranije spomenuta isključivost u izboru. Organizatori su naime namjerno odlučili napraviti presjek nekonvencionalne struje koja se pojavila krajem 1960-ih i početkom 1970-ih godina na području Jugoslavije. Htjeli su prikazati autore koji streme drugačijem izrazu od tradicionalnog i koji su sistematično ignorirani u institucionaliziranim kulturnim sferama (iako ni sama fotografija, bilo kakva fotografija, u njima nije percipirana puno bolje). Željeli su pružiti mogućnost izbora javnosti, otvoriti im oči za one oblike izraza koji ne zastupaju konvencionalnu umjetničku misao. Estetska kategorija nije igrala veliku ulogu u izboru fotografija, a naglasak je bio više na eksperimentu te proširenju poznatih parametara unutar kojih se fotografija do tada kretala. Inzistiralo se na širenju granica fotografskog medija u smislu naglašavanja svega što je novo i nekonvencionalno te na otvaranju dijaloga o

---

<sup>50</sup> Svi navodi prema: *Časopis za fotografiju SPOT 3* (1973.), str. 4–5.

<sup>51</sup> Stane Bernik, »Razlozi za jednu inicijativu – NF 1«, u: *Časopis za fotografiju Spot 3* (1973.), str. 21.

položaju, značaju i budućnosti fotografije.<sup>52</sup> Može se reći da se istraživačka misao poticala puno više od one klasično–umjetničke. Zadatak je bio naznačiti progres i na koji način se dolazi do njega, a koji je točno oblik tog progressa bilo je manje važno.<sup>53</sup>

Petar Dabac vrlo je aktivno sudjelovao u svim kretanjima vezanima uz ovaj napredak. Kao dio uredništva *SPOT*-a sudjeluje u organizaciji manifestacija *Nova fotografija*, a na prvoj izložbi *Nova fotografija 1* koja se održala u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani izlaže svoje radove koje producira bez foto-objektiva.<sup>54</sup>

### 3.4. Fotogrami

Eksperimentalni pristup svojstven novim kretanjima u umjetnosti najjasnije se ipak ističe u Dabčevim *fotogramima*, eksperimentalnim formama u kojima je, kako ističe Radoslav Putar: „Dabac učinio korak dalje. Možda i više koraka dalje od granica Novih tendencija.“<sup>55</sup>

Fotogrami (sl. 16), kao još jedan od produkata Dabčevih eksperimentalnih procesa, nastaju uklanjanjem objektiva aparata za povećavanje i umetanjem prozirne folije ili folije iscrtane linijama u masku za negative. Nakon propuštanja svjetlosti kroz aparat na umetnutim folijama se počinju raspoznavati oblici čiji se intenzitet može kontrolirati količinom propuštene svjetlosti. Tako fotogrami predstavljaju ćelije zarobljene svjetlosti jasno ističući mehaničku stvarnost svoga postojanja, ogoljujući fotografski proces i njegove „unutarnje zakonitosti“.<sup>56</sup>

---

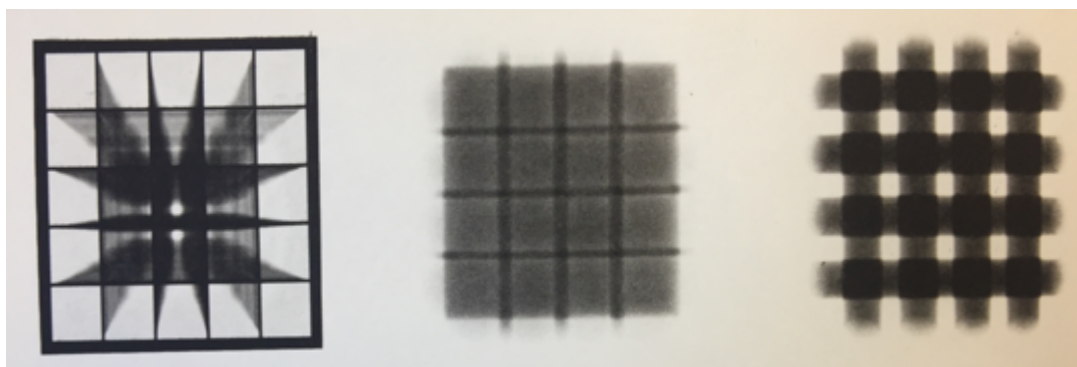
<sup>52</sup> Ješa Denegri, »Razlozi za jednu inicijativu – NF 1«, u: *Časopis za fotografiju Spot* 3 (1973.), str. 22.

<sup>53</sup> Radoslav Putar, »Razlozi za jednu inicijativu – NF 1«, u: *Časopis za fotografiju Spot* 3 (1973.), str. 27.

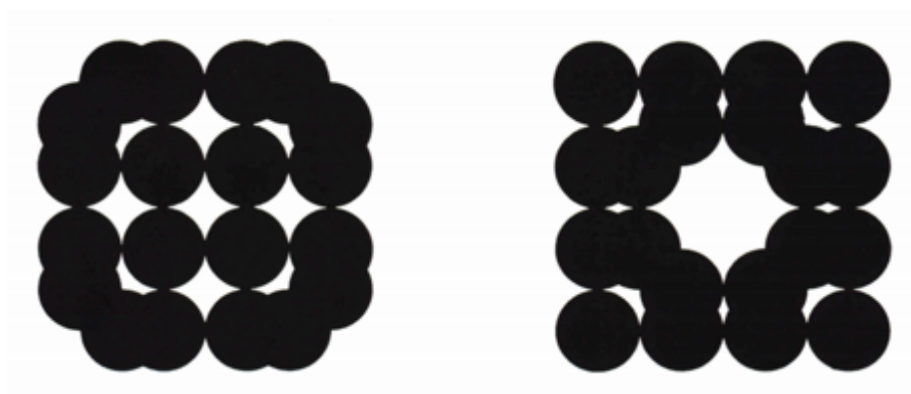
<sup>54</sup> Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 144.

<sup>55</sup> Radoslav Putar, »Fotogrami Petra Dabca«, u: *Spot: časopis za fotografiju* 6 (1975.), str. 43.

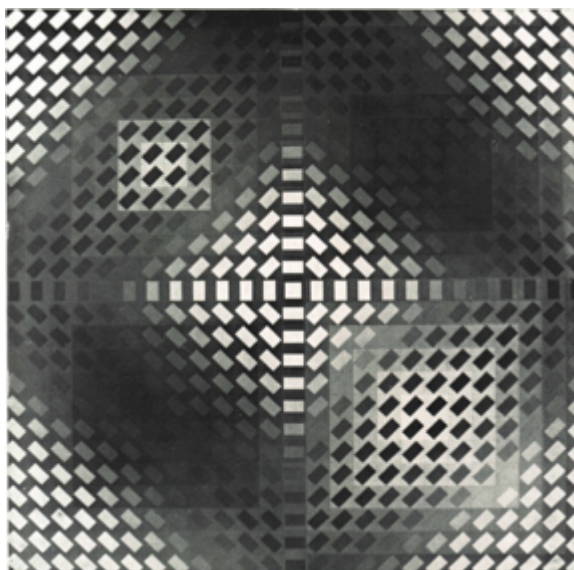
<sup>56</sup> Branka Slijepčević, *Petar Dabac – Kaleidoskop i slavlja*, <http://free-zg.htnet.hr/kalderon/kritike/c-dn-dabac.htm> (pregledano: 11. kolovoza 2017.)



Sl. 16. *Fotogrami CB*, 1973.



Sl. 17. Manuel Quejido, *sekvenca M.2 oktet 85 –170*, 1967/ 73.

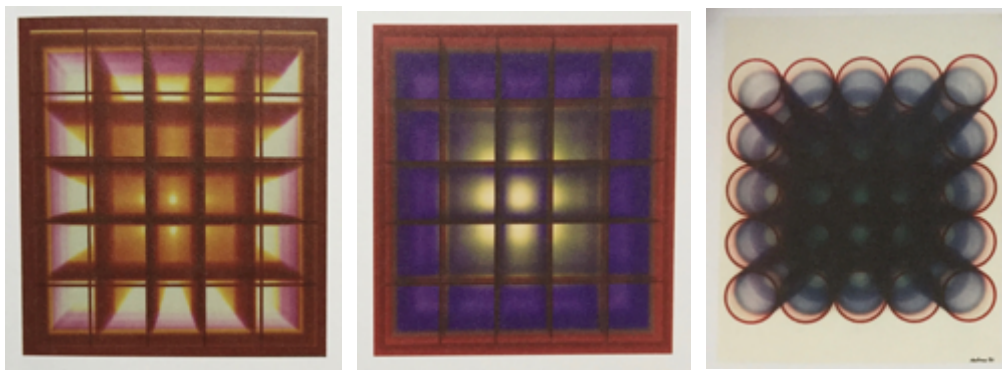


Sl. 18. Victor Vasarely, *Mobilni crtež s krivuljarom II*, 1973.

Ovakva vrsta eksperimenta je najbliža ranije spomenutim postulatima Novih tendencija. Jasna je sličnost između Dabčevih radova i nekih od izložaka (sl. 17-18) koji su se mogli vidjeti na međunarodnoj manifestaciji *Tendencije 5* u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti 1973. godine. Sam umjetnik priznaje kako je prvi od fotograma ipak nastao sasvim slučajno: „Prvi put ću priznati da je ishodište bilo u

jednom negativu koji je slučajno ostao u aparatu za povećavanje. Negativ je bio presnimak pravokutnog rastera koji mi je donio Mihajlo Arsovski s molbom da mu ga presnimim.<sup>57</sup>

Dabac se prvotno bavi crno–bijelim fotogramima (sl. 16) u kojima naglašava ritmičnost njihovog sadržaja, gdje pri fokalnoj projekciji geometrijskih oblika lomovi svjetlosti mogu biti namješteni na takav način da tvore pravilne redove i oblike na foto–osjetljivom papiru. Ovako opisan mehanički proces može se činiti iznimno podložan slučajnosti, što je u početku vjerojatno i bio, budući da se Dabac često referira na svoj rad kao igru. Stvarnost je međutim sasvim drugačija. Nakon određenih eksperimentalnih pokušaja, Dabac i u ovom procesu pronalazi iskušane postupke kojima bi dobio očekivane, planirane rezultate.



Sl. 19. *Fotogrami Col*, 1975.

Već u njegovim kasnijim radovima, fotogramima u boji (sl. 19), ovakav pristup postaje jasniji. Dabac pomoću kolorimetra uspijeva točno odrediti kakve će biti kemijske vrijednosti boja na papiru već unaprijed skicirajući mreže na kojima će se određeni odnosi boja pojavljivati.<sup>58</sup> Koliko god odmaknut od klasičnog odnosa između fotografa i fotoaparata, ovakav proces i dalje odlikuje umjetnički potpis, pošto je autor taj koji kontrolira dotok svjetlosti koji će „udariti” foto–osjetljivi papir, on je taj koji određuje odnos boja i oblika te je na kraju u mogućnosti predvidjeti kompoziciju koja će se pojaviti. Autor, kao i u slučaju *Kapljice na lavabou*, ne gubi individualnu gestu unutar naizgled strogo mehaničkog procesa.

<sup>57</sup> Petar Dabac, [https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU\\_89-2011\\_100\\_Dabac.pdf](https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_89-2011_100_Dabac.pdf) (pregledano: 9. siječnja 2018.)

<sup>58</sup> Radoslav Putar, »Fotogrami«, 1975., str. 43.

Dabac svoju novu seriju fotograma izlaže 1975. godine u Centru za fotografiju, film i televiziju Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu. Izložbu ostvaruje u suradnji s Dimitrijem Bašićevićem koji tim povodom piše i uvodni tekst za katalog. Bašićević u svom antipoetskom stilu upozorava na uzaludnost traženja novih ekspresivnih mogućnosti unutar kreativnog izraza fotografije te ističe superiornost onih istraživanja usmjerenih prema tehnološkim aspektima medija.<sup>59</sup> Međutim, Dabac, usredotočen prvenstveno na „unutrašnje zakonitosti (a ne vanjske događaje)“<sup>60</sup> koji su prisutni u trenutku nastanka fotografije, i dalje kontrolira nastali produkt ne uspijevajući se u potpunosti osloboditi estetskih aspekata fotografije te jasne promišljenosti kompozicije u kojoj otkriva nove mogućnosti ekspresije. Postaje jasno da u njegovim radovima tehnološki aspekt ne uspijeva biti do kraja odvojen od ekspresivnog. Koliko god bio usredotočen na tehničke aspekte fotografskog medija on u njima inheretno nalazi i one ekspresivne koje joj svjesno nameće. U njegovom procesu rada jedno jednostavno ne isključuje drugo te u toj inkluzivnosti sadrži one dodatne korake izvan granica *Novih tendencija* o kojima Putar govori: „Tehnologija takvoga Dabčeva rada, svakako, nije samo sklop postupaka koji će omogućiti predviđeni rezultat. U trenutku, zapravo u prilici biranja osnove tragova koji će na papiru ostati fiksirani, aktivira autor svoju želju i namjeru u kojem će smislu pokrenuti našu pažnju i u kojem će pravcu podstaknuti promatračevu maštu.“<sup>61</sup>

### 3.5. Xerox

Treba istaknuti da ocrtavanje granica fotografskog medija u Dabčevom opusu ne staje samo na fotogramima i foto–objektima već se širi i dalje, na uvođenje novih postupaka poput xeroxa. Tehnološki postupak koji sadrži određenu fotografsko – grafičku osnovu u smislu produkcije, ali i određenu dozu nepredvidljivosti zbog svoje ovisnosti o faktorima poput jačine ekspozicije, jasnoće i nepomičnosti predloška, postaje zanimljiv mnogim umjetnicima na početku 1970-ih.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Dimitrije Bašićević, »između stroja i umjetnosti«, u: *Petar Dabac: fotogrami*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija grada Zagreba 2.–19. studeni 1975.), Zagreb: Centar za fotografiju, film i televiziju, Galerija grada Zagreba, 1975., bez paginacije

<sup>60</sup> Branka Slijepčević, *Petar Dabac – Kaleidoskop i slavlja*, <http://free-zg.htnet.hr/kalderon/kritike/c-dn-dabac.htm> (pregledano: 11. kolovoza 2017.)

<sup>61</sup> Radoslav Putar, »Fotogrami«, 1975., str. 43.

<sup>62</sup> Želimir Koščević, *xerox*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija studentskog centra, 14.–30. 6. 1973.), Zagreb: Galerija studentskog centra, 1973., bez paginacije

Osnivač cjelokupnog pokreta *Xerografia*, talijanski umjetnik Bruno Munari već 1960-ih otkriva umjetničke mogućnosti xerox tehnologije, a 1970. godine povodom Venecijanskog bijenala objavljuje i publikaciju pod nazivom *Bruno Munari Xerografia. Documentazione sull'uso creativo delle macchine Rank Xerox* koja će postati glavni izvor informacija brojnim umjetnicima–eksperimentatorima. Munarijeva ideja je u biti jednostavna i sastoji se od toga da tokom postupka skeniranja pomiče slike, uzorke ili tekstore te na taj način dobiva jedinstvene prikaze deformirane pokretom i nastale prvenstveno kreativnim činom. Ovako dobivene kserografije su u potpunosti originalne i zahvaljujući detaljnom eksperimentiranju s materijalima i tehnikama autor je u mogućnosti stvoriti umjetnička djela u par sekundi *crtajući* površinama umjesto linijama.<sup>63</sup> Ovdje se može govoriti, kao i u slučaju s Dabčevim fotogramima, o primjeru ovladavanja tehnološkim zakonitostima određenog mehanizma u svrhu dobivanja jasnog i promišljenog autorskog izraza.

Oko 1973. godine, xerox se pojavljuje kao „estetska mogućnost“<sup>64</sup> i u Jugoslaviji te ga umjetnici koriste na najrazličitije načine: u vidu subverzivne borbe protiv političkih ustrojstava i komercijaliziranih kulturnih sistema ili u čišćoj, larpurlartističkoj verziji otkrivanja estetskih mogućnosti unutar novih tehnologija, odnosno otkrivanja novih tehničkih postupaka unutar sfere „stare“ umjetnosti. Sve estetske mogućnosti xeroxa otkrivaju se povodom izložbe *Xerox* koju je u lipnju 1973. godine organizirao Želimir Košćević u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu na kojoj izlažu brojni jugoslavenski umjetnici poput: Gorana Trbuljaka,<sup>65</sup> Slavka Matkovića sa svojim hommageom Munariju, Borisa Bućana, Miljenka Horvata, Vladimira Gudca te Petra Dabca.<sup>66</sup>

Dabac se u vidu xeroxa prvenstveno zanima za multimedijску interferenciju, pretvaranje fotografija u xerox–kopije te njihovo ponovno vraćanje u medij fotografije, „čime su joj vraćena medijska svojstva ali sada *citirana* prema simulaciji medija.“<sup>67</sup> Fotokopije, u svojoj nesavršenosti, predstavljaju jasan odmak od stvarnosti

---

<sup>63</sup> *L'arte di Bruno Munari*, <http://www.munart.org/index.php?p=20> (pregledano: 11. kolovoza 2017.)

<sup>64</sup> Želimir Košćević, »Xerox – mogućnost ili zabluda«, u: Želimir Košćević, *Kritike, predgovori, razgovori*, Zagreb: Durieux, 2012., str. 185.

<sup>65</sup> S prikazom svoga lica i desnog dlana blisko prislonjenih uz fotokopirni aparat u „direktnom otiskivanju neponovljivih situacija“. Izvor: Želimir Košćević, »Xerox«, 2012., str. 185.

<sup>66</sup> Želimir Košćević, »Xerox«, 2012., str. 185.

<sup>67</sup> Želimir Košćević, »Petar Dabac«, 2006., str. 144.

i *odlazak* u neki zamišljeni svijet gdje se brišu sve granice, kako prostorne tako i vremenske, *odlazak* u neku vrstu beskonačnosti. Tako su fotografije kao *Crowel*, *Sivo sunce* iz 1972. ili *Anja* (sl. 20) iz 1973. godine sve nastale printom pozitiva iz korektnog snimka na negativu te kopiranjem tog pozitiva na fotokopirnom stroju. Ta fotokopija je zatim ponovno presnimljena klasičnom fotografskom tehnikom i zatim uvećana na fotopapiru.<sup>68</sup>



Sl. 20. *Anja*, 1973.

Ovim postupkom fotograf si postavlja i određeni izazov, prvenstveno zbog tadašnje sličnosti tehnologije stroja za fotokopiranje s tehnologijom fotoaparata, dolazeći do krajnje granice samog medija te zamućivanja (ako ne i potpunog brisanja) iste.

---

<sup>68</sup> Vladimir Gudac, »O autorskom postupku«, u: *Vidjeti vrijeme*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 4.–25.11.2001.), (ur.) Vladimir Gudac, Zagreb: Umjetnički paviljon, 2001., str. 35.



### 3.6. „Otisci slučajnosti”

Krajem 1970-ih Dabac se s rubnih područja medija ponovno vraća fotografskoj slici. Godine 1979. nastaje serija radova nazvana *Osjećanje prirode na kraju XX. stoljeća* (sl. 21-24), u kojoj, poučen iskustvima koje su mu donijele eksperimentalne forme (prvenstveno fotogrami) pokušava (i uspijeva) unijeti nove spoznaje u klasične fotografske prikaze. Ovaj puta se bavi pejzažem, tradicionalnom temom fotografije.

Radi se o ciklusu *allover*<sup>69</sup> radova objedinjenih pod nazivom koji im je dala Annie Le Brun u tekstu „*Le sentiment de la nature au vingtieme siecle*“.<sup>70</sup> Ove kvadratne fotografije snimane na negativu srednjeg formata šest puta šest sadrže prikaze oranica u Turopolju, crvene istarske zemlje, kamena i mora na Hvaru, kukurizišta, neba itd.<sup>71</sup> Svojom kompozicijom djelomično prate stroge geometrijske forme fotograma iako svoju apstrakciju iskazuju puno „prirodnije“. One su intimni portreti prirode koja se proteže preko cijele fotografije, svojom blizinom gotovo pa negirajući svoj subjekt. Već na prvi pogled jasno je da se ne radi o uobičajenom pejzažu, na nekima je upitno da li se uopće radi o prirodi, dok je „klasična“ fotografija blizu, ali u isto vrijeme daleko.<sup>72</sup> Le Brun za ciklus navodi: „Dobro pogledajte slike iz ove knjige. To su strukture, to nisu pejzaži. To su otisci slučajnosti, ovdje, tamo, ujutro, u kasno popodne, zimi, kad se spusti noć, izbliza, usred ljeta, u svitanje, vrlo daleko...“<sup>73</sup>



<sup>69</sup> Termin koristi Marina Viculin u: Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 22.

<sup>70</sup> Annie le Brun, »The Feeling of Nature at the Close of the Twentieth Century«, u: *Camera Austria* 14 (1984.), str. 19.

<sup>71</sup> Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 21.

<sup>72</sup> Branka Slijepčević, *Petar Dabac – Kaleidoskop i slavlja*, <http://free-zg.htnet.hr/kalderon/kritike/c-dn-dabac.htm> (pregledano: 11. kolovoza 2017.)

<sup>73</sup> Annie Le Brun u: Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 21.



Sl. 21.-24. *Osjećanje prirode na kraju XX. stoljeća*, 1979.

Ovdje je prisutna slučajnost kao glavna nit vodilja i konceptualna srž koja je Dabca vodila kroz cijele 1970-e godine, od brojnih eksperimentalnih metoda sve do povratka osnovnim temama fotografije. Pomnim pogledom jasno je da nema ništa osnovno niti klasično u ovim prikazima, u ovim „strukturama” kako ih naziva Annie Le Brun. One u svojoj jednostavnosti nose kompleksne ideje, kraj jednog putovanja koje je odvelo Dabca do krajnjih granica fotografije samo da bi ga vratilo na jednostavnost početka. Fotografija koja ne želi ništa prikazati, ništa ispričati i koja u svom pogledu na sadržaj nikakvu namjeru do ovog se trenutka činila nemogućom. Medij koji je služio kao vjeran dokument stvarnog svijeta na ovim prikazima djeluje gotovo nematerijalan, on prerasta u apstrakciju, „nefunkcionalnu fotografiju”,<sup>74</sup> postaje *slobodan*. Dabac tu slobodu ovdje iskazuje prvenstveno apsolutnim gubitkom identiteta prikazanog, kao što ističe Annie Le Brun. Ovi otisci, slučajni prikazi krajolika koji može biti bilo gdje, koji može značiti bilo što ili ništa, koji može imati temu, ali i ne mora, gdje ništa nije sugerirano i ništa nije određeno. Radi se o isječcima stvarnosti koji u svojoj naravi nemaju definiran kraj niti početak.

Dabac svoj „nepromatrački pristup” fotografiji, koji se iskristalizirao u vrijeme nastanka fotograma, ovdje uspijeva prenijeti na klasičnu fotografiju bez gubitka ideje koja je stajala iza eksperimentalnijih prizora, ideje slobode fotografskog prikaza. Ove fotografije u svojoj nepomičnosti možda ne sugeriraju pokret kao takav ali svakako donose ogroman pomak u smislu koncepta. Dinamika je u sferi ideja, p(r)omaknuta je fotografska misao.<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Termin uvodi Annie Le Brun u: Annie le Brun: »The Feeling of Nature at the Close of the Twentieth Century«, u: *Camera Austria* 14 (1984.), str. 19.

<sup>75</sup> Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 22.

#### 4. Crno – bijeli portreti

Dabčevo bavljenje formom portreta započinje krajem 1950-ih godina s prvim pokušajima implementiranja svega viđenog u Tošinom ateljeu, prvim prikazima ljudi koji ga okružuju, koracima prema klasičnoj fotografiji nakon kojih će ipak uslijediti oni koji se od nje ubrzano udaljavaju.



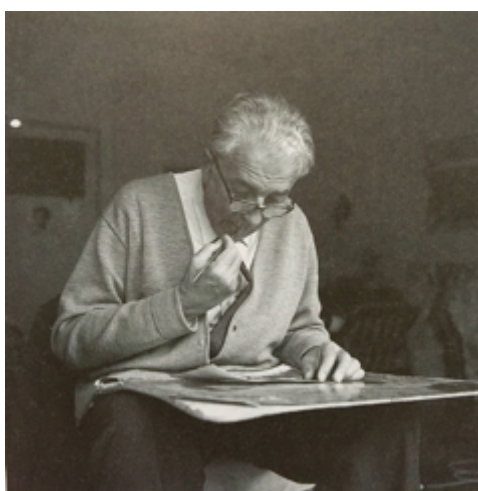
Sl. 25. *Jasna*, 1959.

Godine 1959. nastaje fotografija *Jasna* (sl. 25), koja prikazuje portret Dabčeve prve *ozbiljnije* djevojke. U središtu kompozicije nalazi se mlada djevojka prekriženih ruku i nogu koja sjedi na drvenom stolcu. Prostor oko lika potpuno je ogoljen te sadrži samo jednu Tošinu fotografiju naslonjenu na zid, koja ujedno služi kako bi se razbila stroga simetrija kompozicije. Po sjeni koja pada ispred djevojke jasno je da je izvor svjetlosti smješten gotovo direktno iznad nje. Potpuno uvučena u sebe, u svojoj gesti, djevojka gleda direktno u objektiv, a na licu joj je naznaka poluosmijeha, Mona Lisina smiješka. Fotografija Jasne primjer je jednog od najranijih autorovih klasičnih fotografskih portreta, odnosno njegovog stremljenja ka klasičnom fotografskom portretu. U 1960-ima i 1970-ima kada tek počinje učiti u ateljeu Toše Dabca, Petar Dabac će stvoriti seriju crno-bijelih portreta koja „... bilježi ljude pred objektivom. Oni otkrivaju ili ne otkrivaju svoju pravu narav. Sjede, stoje, rade nešto. Sami ili u društvu oni su objekt fotografiranja. I to se vidi. Otkriva se u 'govoru tijela', u izrazu

očiju, u usporenom izmjenjivanju svjetla i sjene.“<sup>76</sup> Tako ovom razdoblju pripadaju fotografije prijatelja i obitelji, poput one nazvane *Cobra* (sl. 26) iz 1964. godine ili *Tošo Dabac* (sl. 27) iz 1967. Na tim fotografijama subjekti spremno poziraju fotografu, otkrivaju se na način na koji žele biti viđeni, njihov portret postaje prikaz njihova željena načina prikazivanja. U ovom trenutku fotografija je i dalje u funkciji „ogledala zbilje“.



Sl. 26. *Cobra*, 1964.



Sl. 27. *Tošo Dabac*, 1967.

Međutim, u ovom razdoblju nastaju i fotografije koje sugeriraju drugačiji pogled i pristup tradicionalnom portretu. Već u ovim najranijim djelima jasno je izražena Dabčeva sklonost nekonvencionalnosti, rušenju granica. To potvrđuju fotografije poput one naziva *Tom* (sl. 28) ili *Sisterice* (sl. 29-30) iz 1960-ih godina svojim pametno osmišljenim kadriranjem i razbijanjem cjelovitosti fotografskog prikaza te cjelokupnim zaigranim tonom.



Sl. 28. *Tom*, početak 1960-ih

<sup>76</sup>Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 13.





Sl. 29.-30. *Sisterice*, 1960-e

Nešto kasnije nastaju portreti Felleri i Kožarića (sl. 31) iz 1967. te Olgice i Marije (sl. 32) iz 1968. godine. U ovim fotografijama kompozicija je promišljenija, jasan je napredak u ovladavanju kadrom, svjetlosti i tonom koji određeni prikaz želi prenijeti. Fotografije su pažljivo osmišljene, namještene i provedene u djelo, te se nazire razdoblje fotografske zrelosti, gotovo potpunog ovladavanja klasičnim portretom.<sup>77</sup>



Sl. 31. *Feller i Kožarić*, 1967.



Sl. 32. *Olgica i Marija*, 1968.

U 1970-ima Dabac se postupno počinje udaljavati od klasične fotografije, pa tako i od klasičnog portreta. Već 1970. godine nastaje serija fotografija *Boss* (sl. 33)

<sup>77</sup> Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 18.

koju Dabac pretvara u kolaž / foto–objekt. Fotografije koje nastaju povodom ove serije mnogo govore o „začudnosti trenutka“, <sup>78</sup> pokretu i izlasku izvan restriktivnih granica kadra.



Sl. 33. *Boss*, 1970.

Kao što je već istaknuto 1970-e godine za Dabca predstavljaju razdoblje eksperimentiranja, *poigravanja* ustaljenim fotografskim kategorijama poput portreta. Dabac i u ovim prikazima nalazi raznolike načine kako bi izašao iz postavljenih granica medija. Eksperimentalni pomaci u vidu portreta prvotno se nalaze u načinu razvijanja fotografija, mehaničkom procesu, gdje se intervenira na samu fotografiju. To se realizira na različite načine: kroz ekspoziciju i formate kao što je slučaj kod fotografije *Iskra* (sl. 34) iz 1972. godine, u razlamanju i otjelovljivanju fotografije u prostoru kao kod već spomenute *Kocke* iz 1970. ili u vidu jednostavne igre s lomovima fotografske slike kao kod portreta Ivana Picelja (sl. 35) iz 1972. godine. Ova vrsta eksperimenta u početku je limitirana samo na mehaničke procese, a tek će se kasnije proširiti na konceptualnu razinu.

---

<sup>78</sup> Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 18.



Sl. 34. *Iskra*, 1972.

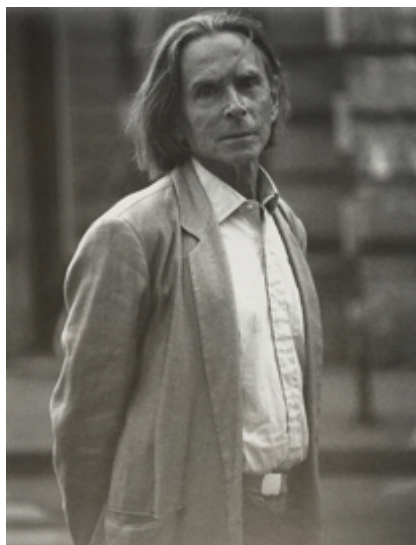


Sl. 35. *Picelj*, 1972.

Treba istaknuti da se klasična portretna fotografija ne gubi u potpunosti iz Dabčeva opusa. I u 1970-ima nalazimo fotografije poput portreta Ann Borčić (sl. 36) i Borisa Bućana, Petra Smajića i Matije Skurjena; a ovoj se skupini može pridružiti i portret Radovana Ivšića (sl. 37) iz 1989. godine zbog snažne estetske povezanosti s ranije navedenima. U njima se po prvi puta vide naznake one vrste fotografije koja će snažno definirati Dabčev opus od 1990-ih nadalje – spontanost, veća otvorenost, dojam hvatanja subjekta u neočekivanom trenutku, oslikavanje nečijeg karaktera u gesti koja nije siljena.



Sl. 36. *Ann Borčić*, 1972.



Sl. 37. *Radovan Ivšić*, 1989.

Želimir Košćević ovaj pomak definira kao prijelaz s portretnih studija na portretne fragmente. Fokus se prebacuje s cjelokupnosti subjekta na manji djelić njihova postojanja, jedan trenutak, gestu, pogled koji na svoj način nudi veću dubinu prikaza nego što je to ranije bilo moguće. Ti „spontani vizualni zapisi“<sup>79</sup> ukazuju na novi prostor interesa za Dabca, na još jednu vrstu pomicanja granica medija — ukazuju na novu vrstu eksperimenta. Međutim, u ovom slučaju ne radi se o mehaničkom već konceptualnom pomaku. Košćević navodi „Dabac tada sve više i više ulazi u delikatnu igru kreativne travestije, a slika, uvjetno rečeno portret, postaje u najmanju ruku dvosmislena, ako ne i višeznačna.“<sup>80</sup> Autor nalazi način da u sve većoj spontanosti svojih prikaza širi i samo područje interesa fotografije te razine značenja koje ona može prenijeti.

---

<sup>79</sup> Želimir Košćević, »Petar Dabac«, 2006., str. 144.

<sup>80</sup> Želimir Košćević, »Petar Dabac«, 2006., str. 144–145.



## 5. Portreti u boji

Krajem 1980-ih, u razdoblju između 1987. i 1990. godine, nastaje ciklus fotografija nazvan *Portreti u boji: posljednje godine druženja*. U ovom ciklusu Dabac produbljuje interese koje je ostvario u seriji crno-bijelih portreta te u potpunosti prelazi u sferu „promatračke fotografije”.<sup>81</sup> Nastaju portreti poznanika, prijatelja, umjetnika i članova obitelji uhvaćenih u trenutku, fotografiranih na nekom događanju, u svome domu ili na ulici, okrenutih prema fotografu s čašom u ruci ili s cigaretom u ustima. Pritom subjekti pričaju na telefon ili su okrenuti u drugom smjeru, nezainteresirani ili, bolje rečeno, neopterećeni procesom koji se odvija pred njima. Tako nastaju portreti „dečkiju“ iz fotokluba Zagreb (sl. 38), Vlatka Dabca (sl. 39) Ivana Picelja (sl. 40), Dubravke Ugrešić (sl. 41) te mnogih drugih.



Sl. 38. Dečki iz fotokluba Zagreb, 1987.



Sl. 39. Vlatko Dabac, 1988.



Sl. 40. Ivan Picelj, 1987.



Sl. 41. Dubravka Ugrešić, 1987.

<sup>81</sup> Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 23.

Treba istaknuti da u ovim „portretnim fragmentima” veliku ulogu igra i ambijent koji je napokon *našao* svoj put u Dabčeve prikaze. Pozadina više ne predstavlja strogo aranžiranu kompoziciju ili inteligentnu igru svjetla i sjene, ona je sada živi, vibrirajući dio fotografije, određuje kontekst, situaciju u kojoj se fotografirana osoba nalazi, daje joj smisao, dubinu i značenje. Portreti su odjednom *oživjeli* i imaju svoju pozadinu, priču koja ih prati, „prepuni su svakovrsnih nečistoća”,<sup>82</sup> a život je uhvaćen sa svim svojim neznačajno značajnim pojedinostima. Pomak u konceptu je jasan, međutim uzrok toga pomaka je nešto neočekivaniji.

Krajem 1980-ih godina Dabac počinje fotografirati s kamerom zvanom „idiot”, automatskim aparatom s ugrađenim mikroprocesorom pomoću kojeg se procjenjuje najbolja kombinacija traženih vrijednosti poput fokusa, ekspozicije, blenda itd. Radi se o kameri koja u biti funkcionira na *point'n'shoot* principu te se može smatrati krajnje nedostatnom za jednog profesionalnog fotografa. Međutim, u svojoj jednostavnoj nezamjetljivosti „idiot” za Dabca predstavlja uzbudljivu, novu mogućnost koja se najbolje odražava u ovim njegovim riječima: „Najradije bih da postoje nevidljivi aparati. S jedne strane zbog straha da ne ispadnem voajer u očima ljudi, s druge strane od još većeg straha da buduće fotografije promatrač ne gleda očima voajera.”<sup>83</sup> Dabac se odlučio zadovoljiti s onim najudaljenijim mogućim od profesionalnih aparata klasične fotografije, a ovakav pristup Marina Viculin definira kao povratak bazičnom umijeću fotografije, dokumentiranju stvarnosti koja nas okružuje i mehanički je otisak ljudskog pogleda.<sup>84</sup> „Idiot” možda napokon predstavlja onu vrstu ne-kamere kakvu je Dabac tražio svojim eksperimentalnim pothvatima, najjednostavniju moguću vrstu barijere između fotografa i stvarnosti, ogoljenu vrstu fotografskog procesa. Ovakav pristup bi se mogao nazvati i *regresom*. Nakon godina borbe za fotografiju kao umjetničku kategoriju ravnopravnu ostalim, tradicionalnijim oblicima, *oduzimaju* joj se sva svojstva koja su je činila medijem umjetnosti, oduzima joj se mogućnost usavršavanja, manipuliranja, manualnosti, dovođenja do najviše likovne / estetske razine. Međutim, tome nije u potpunosti tako budući da nešto što se može smatrati regresom u mehaničko-likovnoj kategoriji zapravo predstavlja napredak u onoj konceptualnoj. Fotografija je napokon oslobođena od opravdavanja

---

<sup>82</sup> Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 23.

<sup>83</sup> Petar Dabac, *Petar Dabac*, 2011., str. 12.

<sup>84</sup> Marina Viculin, *Petar Dabac*, 2011., str. 24.

svoga umjetničkog postojanja i slobodna je *raditi* ono što radi najbolje – dokumentirati stvarnost, zadržavati trenutke za koje smo mislili da su nepovratno izgubljeni, slobodna je vratiti se jednostavnosti jednog pogleda koji može biti uperen bilo gdje u bilo kojem trenutku. Taj pogled se širi i postaje zaokupljen svim aspektima svakodnevice budući da mehanizam „idioti” ne dopušta drugačije – hvata sve nesavršenosti, sjene, svjetlosti, nepromišljene geste, dobre i loše kuteve, stvari u fokusu i one izvan njega. On ne radi selekciju, niti izdvaja bitno od nebitnoga – prikazi na fotografiji ostaju onakvi kakvi su i u životu, jednakovrijedni u svojoj prolaznosti. Ponovno se javlja element toliko bitan za Dabčeve eksperimentalne godine, a to je spontanost iako ni potpuna sloboda nije daleko.

Već u ovim najranijim portretima u boji može se razaznati rađanje jedne šire tematske cjeline, te autor tek započinje poigravanje svim mogućnostima koje mu novi pogled otkriva. Ovakva vrsta fotografija ne može više biti definirana kao objektivna, te je jasna autorefleksivna crta koja joj se pridružuje. Dabac ponovno započinje širenje interesa fotografije, ispipava njena marginalna područja te ovime ulazi u novu kreativnu fazu – onu koja će označiti sljedećih trideset godina njegovog fotografskog djelovanja.

## 6. Dnevnički zapisi – godine provedene s „idiotom”

Serijski portreti u boji predstavljaju određeni uvod u dnevničke zapise, sljedeću Dabčevu seriju fotografija. Portreti nastaju gotovo slučajno, *izlazeći* iz Dabčeve potrebe za dokumentiranjem svakodnevice, za stvaranjem kronike u kojoj sami portreti ne predstavljaju pokušaj izdvajanja iz života, već su duboko uronjeni u njega. Ove fotografije podjednako govore o situacijama u kojima se fotografirane osobe nalaze i o njihovom odnosu s fotografom, koliko i o karakteru tih osoba, o njihovom liku. Međutim, mnogo govore i o Petru Dabcu te su „više slike njega samoga negoli lik nekog drugog.”<sup>85</sup> Poučen iskustvima konceptualne umjetnosti i performansa, te vlastitih iskustava crno–bijelih portreta i portreta u boji, nakon razdoblja dokumentiranja svoje okoline Dabac se u godinama koje će slijediti sve više okreće prema unutra, prema vlastitoj privatnosti i osobnoj mikro–zbilji. Njegove fotografije postaju autorefleksivne, subjektivne, „bespredmetne”<sup>86</sup> : započinje razdoblje fotografskih dnevnika od 1990. godine.

### 6.1. Fotografski dnevnici kao globalni fenomen

Razdoblje fotografskih dnevnika, kao globalnog fenomena u sferi fotografije, započinje 1970-ih godina kada nastaju prve takve serije kod fotografa poput Nobuyoshi Arakija, Seiichija Furuye, Nan Goldin i Roberta Franka. Umjetnici preusmjeravaju svoj pogled prema unutra, prema intimnim isječcima vlastitih života, u nadi da ih mogu sačuvati na fotografskom filmu. Međutim sama fotografija se neće pokazati dovoljnom. Mnogi od njih proširuju svoje fotografske cikluse kratkim pisanim opisima, gotovo ispovjednima u naravi, nadajući se da će tako bolje očuvati emociju trenutka. Drugi se poput Nan Goldin okreću glazbi te njihove fotografije prate pjesme koje govore o zabilježenim trenucima bolje od riječi i tako *osnažuju* vizualne prikaze. Želja koje veže ove umjetnike je univerzalna – bijeg od zaborava.

Kao preteču navedenim umjetnicima treba spomenuti Jacques Henri Lartiguea, kojega 1962. godine „otkriva” John Szarkowski. Poznatiji kao slikar, Lartigue prije svoga „otkrivenja”, više od šezdeset godina djeluje kao amaterski fotograf,

---

<sup>85</sup> Želimir Košćević, *Teme i motivi hrvatske fotografije*, Zagreb: Meandar media, 2016., str. 42.

<sup>86</sup> Želimir Košćević, *Teme i motivi*, 2016., str. 63.

svakodnevno bilježeći svijet oko sebe do najmanjih detalja, fotografski i napismeno, a snimane fotografije lijepi u albume koje prate i pisani dnevnici. Iste 1962. godine, njegove su fotografije objavljene u američkom časopisu *Life* poslije čega, 1970. godine, slijedi i publikacija pod uredništvom Richarda Avendona *Diary of a Century* (sl. 42-45). U ovom fotografskom dnevniku predstavljene su mnoge fotografije iz Lartigueova osobnog opusa u pratnji s korespondirajućim dnevničkim zapisima, što čini ovu publikaciju jednom od prvih te vrste.<sup>87</sup>



Sl. 42.-45. Jacques Henri Lartigue, *Diary of a Century*, 1970.

Nakon završetka jedne od najhvaljenijih serija fotografija u povijesti toga medija, Robert Frank svoj pogled također usmjerava prema *unutra*. Radovi koji će slijediti seriju *The Americans* prepuni su prikaza obitelji, prijatelja i mjesta koja čine Frankovu svakodnevnu zbilju. Publikacija objavljena prvi puta 1972. godine pod nazivom *The Lines of My Hand* (sl. 46-49), fotografski prati sve privatne događaje koji tokom 1970-ih definiraju autorov život: smrti kćeri i oca, sinovljevu borbu s psihičkom bolesti, nevjerojatnu tugu i nevoljkost prema oprostajima. Sama struktura publikacije zrcali ritam Frankova života, dok fotografije prate manji tekstovi koji,

<sup>87</sup> Lynne Warren, »Jacques Henri Lartigue«, u: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, (ur.) Lynne Warren, New York: Routledge, 2006., str. 905–907.

poput dnevnčkih zapisa, predstavljaju autorovu osobnu perspektivu.<sup>88</sup> Za razliku od fluidne naracije koja se nalazi u slijedu fotografija američke poslijeratne stvarnosti, fotografije ovog novog ciklusa opiru se jasnoj kategorizaciji i interpretaciji. To su poteškoće koje će pratiti svako znanstveno bavljenje fotografskim dnevnicima. Kako ističe Košćević: „Slučajevi koji su bili zabilježeni slikom, redali su se naoko kaotično, bez reda, onako kako su u životu nailazili...”<sup>89</sup> te fotograf i gledatelj na kraju moraju ustuknuti pred nepremostivom nemogućnosti jasne sistematizacije, kategorizacije i definicije života.<sup>90</sup>



Sl. 46.-49. Robert Frank, *The Lines of My Hand*, 1972.

Nobuyoshi Araki 1971. godine izdaje privatno razvijenu fotografsku seriju naziva *Senchimentaru na tabi* („Sentimentalno putovanje”) (sl. 50-53) u kojoj u formatu dnevnika prikazuje svoj privatni život, vjenčanje i medeni mjesec sa suprugom Yoko Aoki. Iako ove fotografije na prvi pogled djeluju kao naivni, spontani zapisi jednog razdoblja, one su zapravo iscenirane.<sup>91</sup> Nakon ove prve serije, Arakijeva fotografija će se gotovo uvijek baviti njegovim životom, razvijajući se kroz žanr koji umjetnik naziv „I – novel“. Tako će nakon smrti njegove supruge 1991. godine

<sup>88</sup> *Six reflections on the photography of Robert Frank*, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/six-reflections-on-photography-robert-frank> (pregledano: 10. siječnja 2018.)

<sup>89</sup> Želimir Košćević, »Petar Dabac«, 2006., str. 147.

<sup>90</sup> Lynne Warren, »Robert Frank«, u: *Encyclopedia*, 2006., str. 560–562.

<sup>91</sup> Lynne Warren, »Nobuyoshi Araki«, u: *Encyclopedia*, 2006., str. 49–50.



realizirati ciklus naziva *Zimsko putovanje* gdje će revidirati fotografije iz prvog ciklusa referirajući se na njih iz nove perspektive tuge i gubitka. Njegova fotografija će se baviti i temama kojima se autor gotovo *opsesivno-kompulzivno* uvijek vraćao, poput vlastitih erotskih fantazija prisutnih u prikazima cvijeća koje nalikuju ženskom spolnom organu ili onima u istočnjačkoj tradiciji *kinbaku* – prikazima razgolićenih žena sputanih užetom, njegovih *Araki lovers*.<sup>92</sup>



Sl. 50.-53. Nobuyoshi Araki, *Senchimentaru na tabi*, 1971.

Nan Goldin s Arakijem 1995. godine objavljuje fotografsku knjigu *Tokyo Love*. Poznata fotografinja slavu je stekla fotografiranjem intimnih isječaka vlastita života, ali i života ljudi koji ju okružuju, te su dio takozvane *the family of Nan*. Njeni portreti u boji prikazuju boemsku zajednicu kojoj pripada u 1970-ima te su pretvorili intimne obiteljske snimke u umjetnički žanr i punovažeću fotografsku umjetnost. Reapropriacijom obiteljskog medija foto-albuma, Goldin stvara vizualni dnevnik privatnih života svoje obitelji, osoba koje se nalaze izvan glavnih tokova društva. Sama Goldin potiče ovu vrstu „čitanja” njenih fotografija kao autobiografskih ističući u jednom razgovoru kako je njena *The Ballad of Sexual Dependency* (sl. 54-57) dnevnik koji daje ljudima na čitanje.<sup>93</sup> Ovu želju za konstantnim fotografiranjem svoje okoline Goldin objašnjava na sljedeći način: „Uvijek sam mislila kako ne mogu

<sup>92</sup> Amanda Hopkinson, »ARAKI: SELF•LIFE•DEATH«, u: *Aperture* 186 (2007.), str. 14–15.

<sup>93</sup> Lynne Warren, »Nan Goldin«, u: *Encyclopedia*, 2006., str. 621–623.

izgubiti nekoga ako ga fotografiram dovoljno... A zapravo mi fotografije pokazuju upravo ono što sam već izgubila.<sup>94</sup>



Sl. 54.–57. Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, 1979.–1986.

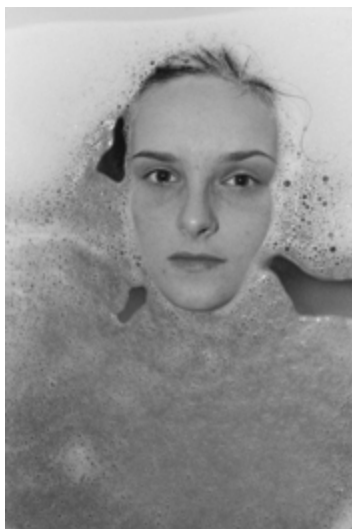
Seiichi Furuya još je jedan od suvremenih fotografa koji se intenzivno bavi fotografskim *zapisivanjem* svoga života, te je senzibilitetom možda najbliži Petru Dabcu i onome što je hrvatski fotograf ostvario u svome ciklusu *Lieber Pero*. Kontinuirano fotografirajući svoju suprugu Christine Gosller u rasponu od 19 godina, Furuya je ostvario opus koji snažno govori o gotovo mahnitoj potrebi *očuvanja* jedne osobe na fotografskom filmu (sl. 58-60). Ovu seriju započeo je gotovo od trenutka kada su se upoznali, a nastavlja ju i nakon smrti supruge, fotografirajući ju s prozora s kojeg se bacila nekoliko trenutaka ranije.<sup>95</sup> Objašnjavajući ovu potrebu za neprestanim fotografiranjem supruge Furuya ističe kako je u suočavanju s njom, u njezinom fotografiranju, te gledanju njezinih fotografija, također vidio i otkrivao *sebe*.<sup>96</sup>

<sup>94</sup> Katherine Bussard, Lisa Dorin, »The Ballad of Sexual Dependency«, u: *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 34, br. 1 (2008.), str. 72–73.

<sup>95</sup> Lynne Warren, »Seiichi Furuya«, u: *Encyclopedia*, 2006., str. 578–579.

<sup>96</sup> David Stretell, »Seiichi Furuya«, u: *Aperture* 213 (2013.), str. 73.





Sl. 58 Seiichi Furuya, *Graz*, 1979.



Sl. 59. Seiichi Furuya, *East Berlin*, 1985.



Sl. 60. Seiichi Furuya, *Schattendorf*, 1981.

Svi navedeni primjeri govore o očitom pomaku u svijesti fotografa koji se dogodio gotovo simultano na različitim stranama svijeta. Fenomen fotografskih dnevnika, kako ga naziva Branka Slijepčević, traje u razdoblju od 1970-ih pa sve do 1990-ih kada je u Zagrebu okrunjen zajedničkom izložbom većine navedenih protagonista. Naime 1998. godine u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu postavljena je međunarodna izložba naslova *Fotografski dnevnici* u organizaciji Hrvatskog fotografskog saveza, pod autorstvom Branke Slijepčević. Četiri autora, Nobuyoshi Araki, Petar Dabac, Seiichi Furuya i Nan Goldin, ovom su prigodom izložili fotografije koje su prema osobnom, autorskom izboru predstavljale cjeline. Tom prilikom Petar Dabac izlaže fotografije iz ciklusa *Lieber Pero* nastale između 1990. i 1995. godine.

## 6.2. *Lieber Pero*

Petar Dabac razdoblje početka 1990-ih i svoju očitu promjenu interesa, zalazak u duboku privatnost i gotovo mahnitu potrebu za „škljocanjem“ objašnjava na bolno jednostavan način – strahom od zaborava. „Bila je u početku jedna namjera, kasnije se razvilo u to što je sad. Doslovce, škljocam sve živo što mi naleti pred aparat. Skoro sve što proživljavam. Ali, početna ideja je bila kad je rat počeo u Hrvatskoj, vidio sam da posljedice mogu biti svakakve i naprosto me uhvatila potreba bilježiti više situacija

iz svog života i ljudi oko sebe. Tko zna, možda će nešto trebati biti zabilježeno, nešto čega više ne bude.”<sup>97</sup>

U jesen 1990. godine Dabac započinje raditi na *Lieber Pero*, svom prvom fotografskom dnevniku. *Lieber Pero* nastaje spontano, rođen iz kauzalnosti života, u nadi da tu istu uzročnost može na neki način ovjekovječiti. Naziv samog ciklusa proizlazi iz naslova pisama i sadrži oko tristotinjak poznatih fotografija u kojima se prepliću dvije glavne struje: ljubavni dnevnik i prošireni obiteljski album.<sup>98</sup> Branka Slijepčević unutar ove dvije kategorije nalazi više tematskih cjelina: ljubavni dnevnik koji je praćen s dva niza, „Pisma“ i „Stabla“, te prošireni obiteljski album koji prate tri niza, „Labudovi“, „Brojevi“ i „On the Road“. Ona također ističe još jedan niz koji se sastoji od plakata i grafita s europskih i zagrebačkih ulica, a taj niz smatra da pripada i jednoj i drugoj kategoriji te funkcionira kao „rubni glasnik rata, besmisla i zebnje”.<sup>99</sup>

Uvod u dnevnik čine ove riječi: „Ti – kaže Kristijan – nikada nećeš ostariti jer te ja mazim pa si svaki dan sve mlađi i kada postaneš kao ja onda ćemo zajedno rasti” i fotografija dječaka kako stoji u daljini u zimskom krajoliku, okružen s nekoliko stabala. Fotografije su izvedene u crno-bijeloj tehnici sa samo par akcenata izvedenih u boji. Ovako određen početkom, dnevnik će se ipak prostirati puno širim prostorom i vremenom, dovodeći promatrača u nedoumicu o njegovom početku i završetku te jesu li te kategorije uopće moguće u ovakvoj vrsti fotografskog pripovijedanja.<sup>100</sup> Kao što Košćević jasno ističe, *Lieber Pero* je pun „temporalnih i prostornih zamki, izvrnutih smjerokaza, kriptičkih signala i enigmatičnih poruka”.<sup>101</sup> Radi se o „košmarnom svjetloisanju” krajnje udaljenom od mogućnosti tradicionalne sistematizacije.

U nadi što jasnijeg predstavljanja samih fotografija, dnevnik će biti razlomljen u kategorije koje je izvela Slijepčević kako bi se što jasnije mogli opisati njegovi

---

<sup>97</sup> Petar Dabac, „Umjesto predgovora”, u: *Moj obračun s fotografijom*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Kaj, 26. svibnja – 14. lipnja 2011.), Zagreb: Galerija Kaj, 2011., bez paginacije

<sup>98</sup> Kategorije preuzete od Branke Slijepčević, u: Branka Slijepčević, *Petar Dabac – Kaleidoskop i slavlja*, <http://free-zg.htnet.hr/kalderon/kritike/c-dn-dabac.htm> (pregledano: 11. kolovoza 2017.)

<sup>99</sup> Branka Slijepčević, *Petar Dabac – Kaleidoskop i slavlja*, <http://free-zg.htnet.hr/kalderon/kritike/c-dn-dabac.htm> (pregledano: 11. kolovoza 2017.). Svi daljnji navodi odnose se na ovu zabilješku.

<sup>100</sup> Košćević, »Petar Dabac«, 2006., str. 141.

<sup>101</sup> Košćević, »Petar Dabac«, 2006., str. 148.

pojedini segmenti. Međutim treba istaknuti kako se fotografski dnevnik u svojoj prirodi opiru ovakvoj vrsti sistematizacije, o čemu će više riječi biti kasnije.

#### 6.2.1. „Ljubavni dnevnik“

„Paralelno mi se odvijala jedna priča, intimna, koja je trajala godinama al', za koju sam unaprijed znao, poznavajući dobro tu osobu i poznavajući sebe... da to ne može biti vječno i nekako sam manijakalno htio što više toga zadržati, kao jedan drugi oblik sjećanja. Kao fotografsku sliku.”

Ljubavni dnevnik (sl. 61-69) prati intimnu priču Dabca i „djevojke manirističkog lica”.<sup>102</sup> Sastoji se od mnogobrojnih portreta i aktova djevojke, Dabčevih autoportreta i zajedničkih fotografija te prati njihovu priču po putovanjima, vlakovima, kavanama, u zajedničkim druženjima i intimnim trenucima. U ovu skupinu spadaju fotografije poput portreta djevojke kovrčave kose kako sjedi za stolom oslonjena glavom na svoje ruke gledajući direktno u objektiv, brojne zajedničke fotografije poljubaca, ristanaka, trenutaka kada gledaju direktno u kameru ili kada su uhvaćeni u spontanoj gesti. Brojne su fotografije akta ili poluakta djevojke: zabilježeni su intimni trenuci na raspremljenom krevetu, fotografije njenih nogu među pokrivačima, njenog golog sjedećeg lika ispred cvjetnih tapeta ili poluodijevenog odraza u ogledalu spavaće sobe. Iako se kod ovih fotografija može govoriti o temi akta, on je zapravo samo „uguran u slijed događaja”,<sup>103</sup> ne smatra se studijom ženskog tijela već je logičan slijed događaja u razvitku priče koja prati sve aspekte svakodnevnog života. U ovakvom dnevničkom slijedu, ove fotografije su tek još jedna snimka u nizu, gotovo *nehotice* uhvaćeni trenuci kojima su prethodili i za kojima će slijediti drugi jednakovrijedni momenti.

---

<sup>102</sup> Branka Slijepčević, *Petar Dabac – Kaleidoskop i slavlja*, <http://free-zg.htnet.hr/kalderon/kritike/c-dn-dabac.htm> (pregledano: 11. kolovoza 2017.). Svako daljnje korištenje ovog termina odnositi će se na ovu zabilješku.

<sup>103</sup> Koščević, *Teme i motivi*, 2016., str. 63.



Sl. 61.-69. *Lieber Pero*, 1990.–1995.

Ljubavni dnevnik je isprekidan s dva već navedena niza „Pisma“ i „Stabla“.

Pisma i omotnice tih pisama se kontinuirano pojavljuju kao određene pauze unutar naracije Dabčeva dnevnika, kao „svojevrsna pratnja i objašnjenje”.<sup>104</sup> Sam dnevnik će tek kasnije dobiti naziv *Lieber Pero* prema početnim riječima tih istih pisama. Drugi motiv koji je prisutan od početka do kraja dnevnika su stabla. Radi se o fotografskom nizu koji prati ljubavnu priču na šaljiv, gotovo erotično – zaigran način. Većina snimaka je fotografirana u Stadtparku u Grazu između 1993. i 1994. godine, u vrijeme različitih godišnjih doba, ali uvijek s jednakim motivom u prvom planu. Debla stabala su snimana izbliza s fokusom na izrasline slične ženskom spolnom organu. Vrijedi spomenuti da Tošo Dabac radi fotografiju slične kompozicije naslova *Mirogoj, drveće* 1970. godine (sl. 70) na kojoj su prikazani upisani inicijali i datum vjerojatnih ljubavnika pored slične udubina debla. Ovakvo „ležerno igranje erotikom” očita je zajednička crta unutar fotografske obitelji.



Sl. 70. Tošo Dabac, *Mirogoj, drveće*, 1970.

#### 6.2.2. „Obiteljski album“

Prošireni obiteljski album (sl. 71-76) koji Branka Slijepčević ističe kao drugu veću cjelinu unutar dnevnika čine fotografije druženja po kafićima, restoranima i različitim događanjima, portreti prijatelja i znanaca, ljudi koje viđa po ulici i koje primjećuje u prolazu, fotografije oca, majke i šire obitelji.

<sup>104</sup> Dina Ivan, »Ležerno igranje erotikom«, u: *Večernji list*, Zagreb, 6. studeni 1995., str. 36.

Ove se fotografije gotovo direktno nastavljaju na Dabčeve portrete u boji iz 1980-ih, međutim neposrednije su, punije života, gotovo kao da su se subjekti *naučili* na Dabca i njegovo kompulzivno bilježenje života te ga više ni ne registriraju. U ovim fotografijama Dabac je došao vrlo blizu svojoj želji za postojanjem nevidljivog aparata, a njegovo postojanje na većini njih gotovo se i ne osjeti. U tom košmaru užurbane aktivnosti ipak se ističu oni „prizori bez značaja” na tragu istoimene serije Borisa Cvjetanovića.<sup>105</sup> Uočava se trag svjetlosti kako pada preko kuhinjskog stola s cvijećem (sl. 71), gradski pločnik presiječen jednom bijelom linijom po dijagonali, prepolovljena paprika na prozorskoj dasci (sl. 72), drvene kutije prislonjene uza zid prostorije (sl. 73) itd. Međutim, uz ovakve prizore, postoje i oni prepuni značenja, fotografija mrtve majke polegnute na krevetu bračne spavaće sobe snimana iz ptičje perspektive, snimka bolesnog oca pogrbljenog nad kuhinjskim stolom (sl. 76). Ovi prizori samo su jedan dio cjeline koja čini dnevnik, naracija se na njima ne zaustavlja niti ih posebno ističe, priča teče nezaustavljivo.



Sl. 71.-76. *Lieber Pero*, 1990.- 1995.

Iz ove cjeline treba istaknuti fotografije snimane u Japanu (sl. 77-80) koje su bile i posebno izlagane na izložbi *Japan 1994.* u Galeriji Modulor 2012. godine. Cjelina obuhvaća portret Nobuyoshi Arakija i fotografiju *Araki i Pero / u noćnom klubu* gdje Dabac i Araki s glavama gotovo izvan kadra ponosno drže potpisano izdanje Arakijeve *Fake Love*. Tu su scene i iz različitih japanskih restorana, s prijateljskih i obiteljskih večera, ali i različiti prikazi Japana, njegovih stanovnika i

<sup>105</sup> Boris Cvjetanović 1995. godine izdaje ciklus pod nazivom *Prizori bez značaja*, seriju fotografija svakodnevnih predmeta i ambijenata. Više o tom ciklusu: Leonida Kovač, *Prizori bez značaja: Boris Cvjetanović*, Zagreb: Idealmago, 1995.



gradskog života. Činjenica je da je ovaj segment „proširenog” obiteljskog albuma zaista *proširen* do krajnjih granica.



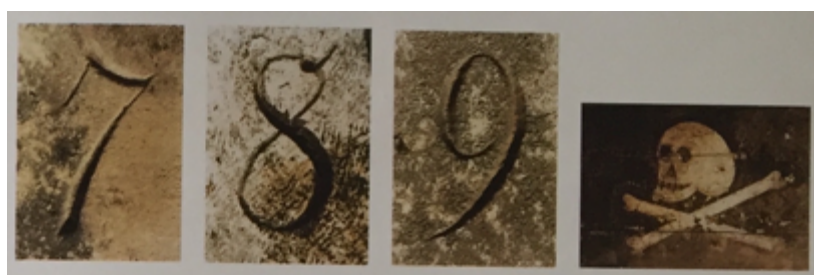
Sl. 77.-80. *Lieber Pero*, 1990.— 1995.

#### 6.2.2.1. *Labudovi i Brojanje od jedan do deset*

Slijepčević smatra da su sljedeća dva izdvojena niza „Labudovi“ i „Brojevi“ usko povezana s tematikom smrti. Labudovi se u dnevniku pojavljuju kao simbol koji se svako malo ponavlja. Upitno je da li je motiv labuda ovdje tretiran kao simbol smrti zbog poveznice s mitskom pričom o labuđem posljednjem pjevu. Međutim, drugi niz, manja serija fotografija pod nazivom „Brojevi“ puno direktnije progovara o takvoj vrsti simboličke povezanosti.

Ciklus *Brojanje od jedan do deset* (sl. 81) snimljen je 1988. godine i kao takav može biti tretiran kao dio dnevnika ili kao samostalna cjelina, unutar sebe zatvorena priča. Činjenica je da ova serija nosi ona ista preispitivanja koja će prožimati i fotografski dnevnik – vječna pitanja o životu, ljubavi i smrti te načinu kako te kategorije iskreno predložiti putem fotografskog medija. Ciklus je sniman na starohvarskom groblju, a sastoji se od fotografija brojeva s nadgrobnih spomenika, uklesanih brojki posloženih u strogom nizu od jedan do devet. Broj deset zamijenjen je prikazom mrtvačke glave, freske sa zvonika starohvarske crkve. Brojevi su snimani

iz velike blizine s naglaskom na fragmentarnosti prikaza te takva *izvučenost* iz konteksta donosi određeni dojam nadrealnosti. Ovakav fokusiran pogled vrlo dobro prenosi dojam taktilnosti samog kamena nadgrobnih spomenika. Zbog ovakvih karakteristika fotografije iz ciklusa u sebi nose nešto od promišljanja iz Dabčeve ranije serije *Osjećanje prirode na kraju XX. stoljeća*, dok im Slijepčević pripisuje i određenu dozu filozofičnosti i ezoteričnosti također prisutnu u oba ciklusa.<sup>106</sup> Moglo bi se reći da premisa prema kojoj broj deset zamjenjuje smrt zaista u sebi nosi određene filozofske poruke o brojatici života koja teče neprekidno u čistoj liniji samo da bi bila naprasito prekinuta smrću. S druge strane, postoji i jedna druga perspektiva, možda bliža Dabčevom senzibilitetu.



Sl. 81. *Brojanje od jedan do deset*, 1988. (segment)



Sl. 82. *Art is over the game goes on*, 1995. (segment)

Godine 1995. u galeriji SPOT postavljena je izložba *Art is over the game goes on* (sl. 82), a na izložbi su prikazana dva niza fotografija. Jedan niz je starohvarska brojatica, apokaliptična i konačna, dok drugi niz čini šest fotografija koje prikazuju narančastu mačku izvrnutu na leđima kako se igra u travi. Ovih šest fotografija uokvireno je s dvije fotografije oglasnog stupa u Grazu s natpisom koji na sebi nosi naslov izložbe. Umjetnost je gotova, igra se nastavlja. „Suprotstavljajući sivilo mrtvih brojeva narančasto–zelenom životu, stajanje pokretu, pedantni umjetnik compact

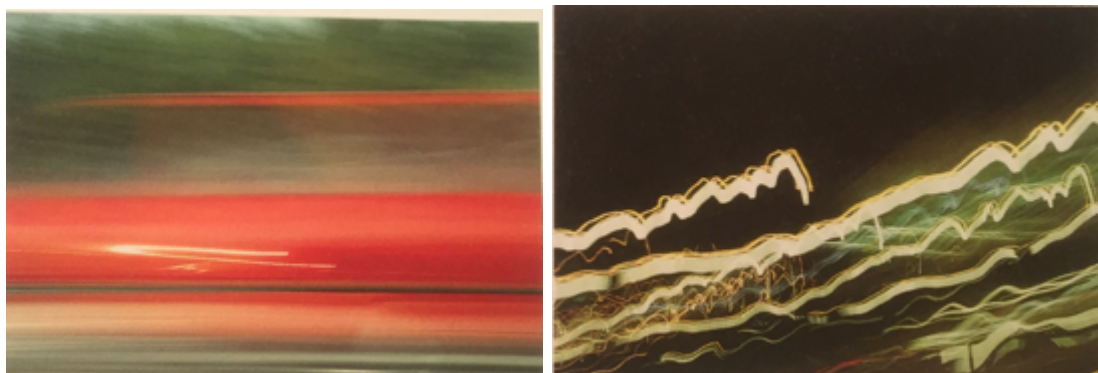
<sup>106</sup> Branka Slijepčević, *Petar Dabac: Brojanje od jedan do deset*, katalog izložbe (21. listopada – 15. studeni 2003.), Zagreb: Galerija Bernardo Bernardi, 2003.



kamerom hvata vrijeme u svim njegovim suprotstavljenim oblicima...”<sup>107</sup> Tako tjeskobna brojilica koja nas vodi prema neizbježnosti smrti nekako uspijeva biti nadvladana igrom u travi.

### 6.2.3. „On the road“

Fotografski niz naziva „On the road“ (sl. 83-84) nastaje 1995. i 1996. godine. Sastoji se od fotografija ceste snimanih najčešće noću iz automobila u pokretu. Ova serija fotografija je srodna po svojoj eksperimentalnoj radoznalosti puno ranijoj seriji fotograma. Dabac ističe kako je snimajući iz automobila u pokretu polagano dolazio do tehničkog načina na koji bi dobio prikaze svjetala drugih automobila sve nejasnijih kontura, linija i boja koje su se „pretvarale u izgublenu glazbu i kretanje u jednom smjeru.”<sup>108</sup> Navodi kako su fotogrami snimani na sličan način: iako su dobiveni laboratorijski u studiju, pomaci u njihovom slučaju su se odnosili na pomak objektiva, a ne automobila. Međutim krajnji rezultat im je jednak – prikaz kretanja u određenom smjeru.<sup>109</sup> Ove fotografije sadrže u sebi iznimnu grafičku vrijednost jer uslijed kretanja boja i svjetlost na fotografiji ostavljaju tek tragove predmeta kojima bi mogli pripadati. Ovako izmijenjeni krajolici pružaju jedan novi pogled na stvarnost koje ljudsko oko inače ne bi bilo u stanju pojmiti.<sup>110</sup>



83.-84. *On the road*, 1996.

<sup>107</sup> Dina Ivan, »Igra se nastavlja«, u: *Večernji list*, Zagreb, 7. studeni 1995., str. 36.

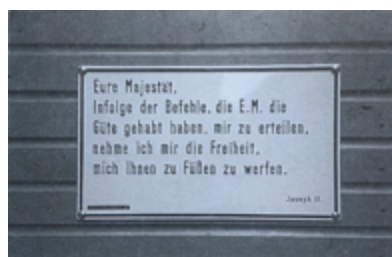
<sup>108</sup> Dina Ivan, »Ležerno«, 1995., str. 28.

<sup>109</sup> Isto.

<sup>110</sup> Irena Bekić Duda, *Petar Dabac: Na putu*, katalog izložbe (23. svibnja – 10. lipnja 1997.), Zagreb: Galerija Prozori, 1997.

#### 6.2.4. „Ulični pogled“

Posljednji niz, koji se odnosi na prikaze plakata i grafita sa zagrebačkih i europskih ulica funkcionira kao pogled na svijet izvan inatnog ambijenta dnevnika. Ove fotografije su produkt „letimičnog uličnog pogleda“ i zapravo jedini pokazatelj specifičnog trenutka u povijesnom vremenu, već navedeni „rubni glasnik rata, besmisla i zebnje“. U ovom nizu nalaze se fotografije poderanih izbornih plakata, izgrebanih novčanica od 10 kuna s riječima „ukradi“ iznad njih, plakata s pozivima na reinkarnaciju ili vegetarijanstvo, te raznih grafita. Ovoj seriji pripadaju i fotografije različitih natpisa i plakata na ulicama Graza, Berlina ili Ljubljane zanimljivi zbog svojih šaljivih prikaza ili raznovrsnih tekstova (sl. 85-88).<sup>111</sup>



Sl. 85.-88. *Lieber Pero*, 1990.–1995.

Zanimljivo je da u dnevniku koji nastaje većinskim dijelom u ratnim godinama nema spominjanja ratnih zbivanja i stradavanja, osim u par gotovo perifernih prikaza pojedinog plakata ili grafita koji ukazuje na trenutno stanje. Zbog ovoga Slijepčević dnevnik deklarira anti-ratnim, a Dabca definira kao umjetnika koji odbija biti definiran vanjskim, ratnim prilikama te se suočava s nestabilnošću jednog povijesnog trenutka privatnim, veoma intimnim buntom.<sup>112</sup> Iako ovakvo čitanje dnevnika može biti opravdano, u vremenima velike nestabilnosti ovakva vrsta povlačenje u sebe je

<sup>111</sup> Branka Slijepčević, *Petar Dabac*, <http://free-zg.htnet.hr/kalderon/kritike/c-dn-dabac.htm> (pregledano: 11. kolovoza 2017.)

<sup>112</sup> Isto. 5454545454545454545454545454545454

prirodna i očekivana reakcija te je upitno da li se na toj premisi *Lieber Pero* može predstaviti kao anti-ratni dnevnik.

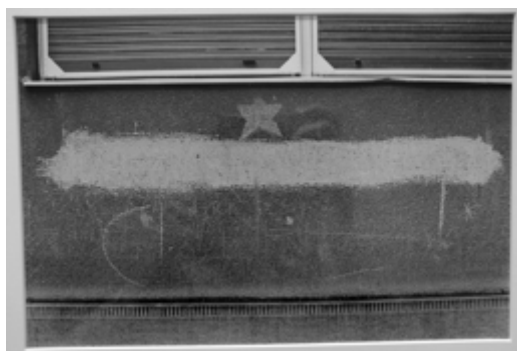
Fotografije iz ovoga niza mogu se usporediti s onime što su brojni fotografi ostvarili u serijama posvećenim *uličnom pogledu*, specifičnom odnosu teksta i grada te brzo promjenjivom *licu* urbanog ambijenta, ali i nekim ranijim Dabčevim fotografijama. Poput one iz 1979. godine (sl. 89) izložene na izložbi *Lice grada* u Muzeju za umjetnost i obrt održanoj iste godine ili fotografija koje će uslijediti nakon *Lieber Pero* u seriji naziva *Džabe si krećio* (sl. 103-104). Ovdje treba još istaknuti Borisa Cvjetanovića i njegove serije *Grafiti* i *Mrlje* (sl. 90-91) iz 1986./87. ili seriju *Grad* (sl. 92) iz 2016. godine, Jasenka Rasola sa serijom *Snijeg* (sl. 93) iz 2012. godine, ali i mnoge druge.



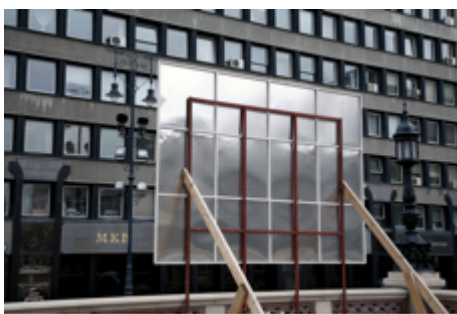
Sl. 89. *Bez naziva*, 1979.



Sl. 90. Boris Cvjetanović, iz serije *Grafiti*, 1986./87.



Sl. 91. Boris Cvjetanović, iz serije *Mrlje*, 1987.



Sl. 92. Boris Cvjetanović, iz serije *Grad*, 2012.



Sl. 93. Jasenko Rasol, iz serije *Snijeg*, 2012.

#### 6.2.6. Fotografski dnevnik kao izložak i izazovi pri njegovu „čitanju”

Godine 1998. u Galeriji Gradska održana je izložba naslova *Lieber Pero, fotografski dnevnik 1991.–1997.* na kojoj je prikazana selekcija radova iz ciklusa (sl. 95-97). Fotografije su bile postavljene u neprekidnim nizovima od poda do stropa galerije, prekrivajući sve slobodne zidove. Ukupno je izloženo otprilike tristotinjak fotografija, fragmenata dnevnika koji je autor vodio zadnjih 7 godina. Radilo se o izložbi možda najvećeg broj radova iz ove serije izloženih na način na koji ih je autor želio prikazati, te bi se moglo reći da izložba predstavlja jedan konceptualni uvid u to kako bi jednog dana publikacija ovog fotografskog dnevnika mogla izgledati iako sam Dabac ističe kako do iste najvjerojatnije neće doći jer bi time povrijedio velik broj ljudi.<sup>113</sup> Treba spomenuti da će par godina kasnije Sandro Đukić izložiti svoje radove na sličan način povodom izložbe *ARCH\_001\_2006* (sl. 94) održane u Umjetničkom Paviljonu 2006. godine. Izložba se sastojala od desetaka tisuća sličica isprintanih na listove papire koji su zatim spojeni u nekoliko cjelina koje su se prostirale kroz sva tri krila Umjetničkog paviljona. Fotografije su predstavljene „u formi nepregledna arhiva”<sup>114</sup> i svaki je kadar jasno označen brojevima koji ukazuju na veće cjeline a rezultat su autorovog dugogodišnjeg neprestanog fotografiranja na relaciji Zagreb – Dusseldorf – Berlin – Amsterdam. „Sve je istodobno važno i nevažno i, iako djeluje sistematizirano, prije bih rekla da kod gledatelja izaziva pomisao na opsesivnu dekonstrukciju života koji je nemoguće u cijelosti držati na okupu.”<sup>115</sup>

<sup>113</sup> Dina Ivan, »Ležerno«, 1995., str. 28.

<sup>114</sup> Sandra Križić–Roban, »Sandro Đukić: Do not forget my face!«, u: *Na drugi pogled. Pozicije suvremene hrvatske fotografije*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010., str. 79.

<sup>115</sup> Isto.





Sl. 94. Izložba *ARCH\_001\_2006*, Umjetnički Paviljon, Zagreb, 2006.



Sl. 95.-97. Izložba *Lieber Pero*, Galerija Gradska, Zagreb, 1998.

Na izložbi *Lieber Pero* u Galeriji Gradska fotografije su većinom crno–bije, sa samo nekoliko izvedenih u boji, prostiru se u neprekidnom nizanju različitih prizora, pisanih riječi i pisama. Niz započinje prikazom dječaka u zimskom krajoliku, nakon kojega slijedi naočigled neprekidan slijed prikaza bez jasnog prostorno–vremenskog određenja ili objašnjenja. Slijedi prikaz zagrljenog para ispred jednog zagrebačkog ulaza, natpis *Lieber Pero!*, djevojka manirističkog lica oslonjena na prozor vlaka, akt fotografa u ogledalu kupaonice, labudovi na površini jezera, omot pisama, Nobuyoshi Araki u japanskom restoranu, Dabac u kimonu kako sjedi prekrivenih nogu u garsonijeri u Japanu, javni park u Grazu, stabla s vaginalnim izraslinama u tom istom parku, plakat sa zagrebačkih ulica, prepolovljena paprika na prozorskoj dasci,

zagrljeni muškarci u kavani, drvene kutije oslonjene o zid, fotografija cvjetova u boji, zamućeni prizor žene na otvorenju izložbe, prikaz nekog velegrada, djevojka kako sjedi naga ispred cvjetnih tapeta, još stabala, još pisama, još djevojke manirističkog lica, još grafičkih poruka, još Japana, druženja po kavanama i izložbama, sretnih trenutaka, tužnih trenutaka, pustih krajolika, uličnih scena i mrtvih priroda. Fragmenti jednog života postavljeni su jedni pored drugih – naočigled nepovezani, a opet čine jasan dio cjeline.

O izazovima sistematizacije jednog ovakvog ciklusa progovara već Košćević kada ističe: „Slučajevi koji su bili zabilježeni slikom, redali su se naoko kaotično, bez reda, onako kako su u životu nailazili...”<sup>116</sup> Postavlja se pitanje: kako sistematizirati jedan život? Činjenica je da je sam dnevnik izvan svake kategorizacije. Iako se navedeni motivi ponavljaju konzistentno kroz čitav ciklus, oni se u načelu ne bi trebali izdvajati iz cjeline, niti bi tako sagledavani mogli postati jasni u svojoj punini. Fotografije iz ovog ciklusa su produkt autorefleksivnosti i kao takve su iznimno subjektivne i gotovo bespredmetne. Određene velike teme poput akta, portreta, mrtve prirode itd. koje nalazimo unutar ciklusa, zapravo su samo „ugurane u slijed događaja”<sup>117</sup> i ne predstavljaju prethodno promišljene narative niti se mogu definirati unutar njihovih okvira. Najviše što se za njih može reći jest da su još jedan u nizu brzih otisaka života koji je u neprestanom kretanju.

Dodatna poteškoća u sistematizaciji proizlazi iz toga što Dabac, nakon što je jednom usvojio dnevnički princip rada, nastavlja djelovati na isti način sve do danas, dijeleći svoje radove na veoma široko definirane cikluse koji u većini slučajeva mogu djelovati kao nezaustavljive bujice fotografija. Trenutno je riječ o opusu od više tisuća negativa od kojih je možda nekoliko stotina bilo izlagano na različitim izložbama tokom godina. Niti prvotni ciklus *Lieber Pero*, ili bar selekcija iz toga ciklusa, koji se sastoji od tristotinjak radova, nije nikada bio publiciran i nije dostupan javnosti osim u svojim fragmentima. Najopširniji dokument koji prikazuje ciklus predstavljaju već spomenuti katalog izložbe u Galeriji Gradska,<sup>118</sup> katalog koji prati skupnu izložbu

---

<sup>116</sup> Želimir Košćević, »Petar Dabac«, 2006., str. 147.

<sup>117</sup> Želimir Košćević, *Teme i motivi*, 2016., str. 63.

<sup>118</sup> Branka Slijepčević, *Lieber Pero! Fotografski dnevnik 1991.–1997.*, katalog izložbe (19. lipnja – 3. srpnja 1998.), Zagreb: Galerija Gradska, 1998.

fotografskih dnevnika u Umjetničkom Paviljonu<sup>119</sup> i segmenti publicirani u katalogu velike Dabčeve retrospektive održane u Klovićevim dvorima 2011. godine.<sup>120</sup>

Sam Dabac ističe postojanje još dva definirana ciklusa koji slijede *Lieber Pero*. To je fotografski ciklus *Buffet MK* i onaj koji se bavi tematikom grafita i poruka na gradskim fasadama naziva *Džabe si krečio*. Međutim, u godinama u kojima oni nastaju Dabac snima i druge fotografije, te bi se moglo reći da se usporedno s njima nastavlja razvijati autorov dnevnik, u koji su ovi ciklusi uronjeni, ali nisu njegov jedini produkt. Dolazi se do zaključka da sve Dabčeve fotografije možemo jasno sistematizirati, kategorizirati i dovesti pod samo jedan vrlo općenit okvir: „Doslovce, škljocam sve živo što mi naleti pred aparat, skoro sve što proživljavam.”<sup>121</sup>

### 6.3. *Buffet MK*

„Znači ista birtija, isto vrijeme, ista konobarica... i s vremenom te ljudi prihvate. S vremenom dobiješ njihovo povjerenje. Nakon nekog vremena više nikome nije čudno to što ja stalno fotografiram. Više me nitko ne pita zašto. Čak i sami dolaze do mene: 'Pero, daj nas slikaj...'”<sup>122</sup>

Jednom kada je usvojio dnevnički princip rada, prvenstveno vidljiv u dnevniku *Lieber Pero*, Dabac nastavlja raditi na jednak način i u narednim godinama. Jedna od jasnijih cjelina koja se profilira u godinama koje će slijediti je *Buffet MK* (sl. 98-101), serija fotografija fokusirana na mjesta gdje fotograf zalazi te na ljude koje tamo sreće. Većina fotografija je snimana u Buffet–u MK u Radićevoj ulici u Zagrebu, pa je po njemu i ciklus dobio ime, iako postoje i fotografije drugih mjesta u kojima se fotograf i njegovo društvo kreću. Rad na ovom ciklusu je započeo 2002. godine, a fotografije koje nastaju izravan su rezultat ranijih promišljanja koja sežu još u 1980-e godine i vrijeme portreta u boji te su svakako prisutne i u ranijem foto–dnevniku *Lieber Pero*.

---

<sup>119</sup> Branka Slijepčević, *Fotografski dnevnici*, katalog izložbe (rujan 1998.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998.

<sup>120</sup> Marina Viculin, *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (3. 5. – 5. 6. 2011.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011.

<sup>121</sup> Petar Dabac, »Umjesto predgovora«, u: *Moj obračun s fotografijom*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Kaj, 2011., bez paginacije

<sup>122</sup> Isto.



Sve fotografije su snimane „idiotom” i u boji, tako da većina u donjem desnom kutu ima jasno definiran datum i godinu. Najčešće su to fotografije ljudi koji spremno poziraju fotografu, iako se može pronaći i koji spontani prizor. Tu nalazimo fotografije Mije Vesovića, Tomice i Damjana Tadića kako stoje na pragu Buffeta MK spremno pozirajući fotografu, dok Tomica ponosno pokazuje kalendar plinare, Damjan otkriva svoj goli trbuh. Slijedi fotografija Darije, konobarice iz Melina uhvaćene u grimasi krajnjeg bijesa. Iako je fokus fotografije na njoj, „idiot” hvata i sve što ju okružuje, sve nečistoće i nepravilnosti koje su veoma daleko od korektne fotografske kompozicije, upotrebljen je i presnažan blic koji cijeloj fotografiji daje i jednu amatersku notu. U ciklusu se nalaze i potpuno mutni prikazi, kao što je fotografija *Rene i Neno u Melinu*, komična scena uhvaćena aparatom gotovo da se u potpunosti gubi u svojoj nejasnoći, međutim mnogo dobiva u svojoj vjerodostojnosti.



Sl. 98.-101. *Buffet MK*, 2002.–

To su fotografije na kojima je fotograf uvijek „nenametljivo prisutan, on nije dokumentarist događaja u klasičnom smislu, on je, prije svega, sprematelj odnosa, stanja i trenutačnih raspoloženja.”<sup>123</sup>

Nezaobilazni su i pojedinačni portreti ili, bolje rečeno, portretni fragmenti poput fotografije *Luc u Melinu* ili fotografije žene u bijeloj haljini koja sjedi na barskoj

<sup>123</sup> Iva Prosoli, »Petar Dabac i Mare Milin: Opiranje zaboravu igrom i naracijom«, u: *Kontura* 91 (2006.), str. 35.

stolici oslonjena bradom na dlanove s cigaretom u ruci i s melankoličnim izrazom na licu. Subjekti ovih fotografija uvijek su iznimno opušteni, neopterećeno ležerni, dok je Dabčevo „fotografsko oko vođeno njihovim povjerenjem.”<sup>124</sup>

Treba istaknuti da ove fotografije možda gube u vidu stroge fotografske kompozicije, pravilne ekspozicije ili nekakve estetske vrijednosti, ali dobivaju u životnosti, karakteru i spontanosti. Za njihovu „svrhu” „idiot” je savršen aparat, malen, neprimjetan, jednostavan i iznimno brz u hvatanju brzo–prolaznih trenutaka. Fotografije koje nastaju su jednostavne i bez pretenzija, spuštene na razinu svakodnevnog zbivanja.

#### 6.4. *Džabe si krećio*

Petar Dabac 16. listopada 1980. u ateljeu Toše Dabca organizira izložbu pod nazivom *Tošo Dabac: Slova s ulice – Zagreb 1935.–1941.* Iako su kao podsjetnik na izložbu sačuvani samo letci izrađeni za tu priliku i pokoje sjećanje jednog od posjetitelja, ipak je ostala jasna ideja i namjera Petra Dabca da oda počast „stričevu jedinstvenom osjećaju za funkciju teksta u životu grada”.<sup>125</sup> Tošo Dabac, koji je kroničar vremena poput velikih urbanih fotografa Henrija Cartier–Bressona i Walkera Evansa, svoj očiti interes za tekst prisutan na tkivu grad i za tekstualnost fotografskog prikaza uspješno je prenio i na svoga nećaka.

Petar Dabac se konkretnije počinje baviti ovom tematikom tek nekoliko godina nakon *Lieber Pere*, u ciklusu za koji ističe da sačinjava zadnju cjelinu kojom će zaključiti svoje fotografske dnevnik, a koji bi mogao nositi naziv *Džabe si krećio* (sl. 102-103) iako se o tome fotograf još nije dovoljno jasno očitovao. Naslov proizlazi iz jednog grafitu na Opatovini s riječima „Džabe si krećio” koji je osvanuo na svježe obojanoj fasadi. Iako je Dabčeva prva reakcija bila indignacija prema *počinitelju*, u daljnjem razmišljanju mu se cijela stvar učinila kao jedna vrijedna filozofska misao. „Negdje sam pokušao to usporediti sa svojim životom i radom, mislim... radi čovjek cijeli život i onda na koncu... zašto? To je taj 'Džabe si krećio'.”<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> Iva Prosoli, »Petar Dabac«, 2006., str. 35.

<sup>125</sup> Ofra Amihay, *Tekst u pokretu*, 2015., str. 6.

<sup>126</sup> Petar Dabac, *Moj obračun*, 2011., bez paginacije



Sl.102. Džabe si krečio, 2006.



Sl. 103. Mrzim sretne ljude, 2007.

U ciklus spadaju različiti prikazi brojnih zagrebačkih grafita i natpisa, prepuni „filozofskih” misli i komičnih poruka. Fotografije poput *Vi ste svi ponoreli* iz 2002. godine, *Na šanku do smrti* i *Rasplođujem pekinezere* iz 2005. godine ili već spomenuta *Džabe si krečio* iz 2006. godine. Nose određenu poruku, ali prvenstveno ukazuju na Dabčevu iznimnu znatiželju i igru, koju i nakon pedeset godina rada i dalje njeguje u svome stvaralaštvu i svakodnevnome radu.

„Onda sam mislio, to će mi biti kao treći ciklus kojim ću završiti svoje dnevničke priče. Ono, kao... dosta sam se bavio fotografijom. Pun mi je kufer, ne...”<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Isto.

## 7. Zaključak

Petar Dabac je uvijek djelovao gotovo spontano i s velikom dozom znatiželje, otvoren za sve mijene, u toku s vremenom, na trenutke i ispred njega. Odrastao je u fotografskoj tradiciji utjelovljenoj u liku njegovog strica, ali se on u njoj ne zadržava, iako joj često odaje počast. Pomaci u razmišljanju o umjetnosti i u umjetničkom djelovanju do kojih dolazi 1970-ih godina omogućavaju mu da se otrgne od utemeljenih tokova i pronađe osobni izraz, a Tošin „ulični život” zamjenjuje Perin vlastiti život, i sav intenzitet prikaza koji dolazi s time. Petar Dabac utemeljuje svoje vlastite tokove, izrazito osoban izraz i nezamjenjiv fotografski potpis. Nakon godina opipavanja ruba medija, Dabac se vraća klasičnoj fotografskoj slici u svoj njenoj snazi, a fokus mu se osjetno sužava prema osobnom, intimnom, prema vlastitoj mikro–zbilji.

Suočen s neprekidnim mijenama, Dabac odabire fotografsku sliku kao najiskreniji oblik sjećanja, kao *alat* u borbi protiv zaborava. Dakako, ovakav pristup fotografiji nije prisutan samo kod Petra Dabca. Hrvatska fotografija još od 1970-ih svjedoči ovakvom zaokretu prema intimnom, autobiografskom, dnevničkom principu rada brojnih umjetnika koji pronalaze motive u svakodnevnom, sebi bliskim situacijama. Željko Jerman i njegova publikacija *Moja godina 1977*<sup>128</sup> s 365 autoportreta koje je autor snimao svakodnevno kroz godinu dana, a koje prate i manji dnevnički zapisi, jasan je primjer ove nove tendencije. Kao i već spomenuta serija Borisa Cvjetanovića *Prizori bez značaja*<sup>129</sup> iz 1995. godine. Ovdje treba spomenuti i Jasenka Rasola i njegovu seriju *Artist as a Young Man*<sup>130</sup> iz 2001. godine u kojoj su prikazane fotografije samog autora koje je snimio njegov otac kada je Rasol bio dječak i koje prate isječci iz autorovih dječaćkih dnevnika. Sandro Đukić još je jedan u nizu autora koji gotovo *mahnito* bilježe svoju svakodnevicu stvarajući nepregledne arhive fotografija svakodnevnih zbivanja, primjer kojeg je već spomenuta izložba *ARCH\_001\_2006*.<sup>131</sup> Treba spomenuti i Igora Kuduza sa serijom fotografija *ZG – KC*

---

<sup>128</sup> Željko Jerman, *Moja godina 1977.*, Zagreb: Meandar, 1997.

<sup>129</sup> Boris Cvjetanović, *Prizori bez značaja*, Zagreb: Idea imago, 1996.

<sup>130</sup> Sandra Križić–Roban, *Ovo ni(je) moj svijet*, katalog izložbe (Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, rujan 2015.), (ur.) Sandra Križić–Roban, Ana Opalić, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2015., str. 115.

<sup>131</sup> Sandra Križić–Roban, »Sandro Đukić: Do not forget my face!«, u: *Na drugi pogled. Pozicije suvremene hrvatske fotografije*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010., str. 79.

– ZG<sup>132</sup> iz 2013./2014. godine, u kojoj se fotograf bavi prizorima iz kupea u vlaku na relaciji Zagreb – Karlovac. Autor svaki tjedan, istim danima, u isto vrijeme putuje istim vlakom te bilježi raznovrsne ljude i situacije kojima svjedoči u tome prostoru. Ovi autori, zajedno s Dabcem, okreću se fotografiji kao vrsti materijalnog pamćenja, vizualnog arhiva, u želji zadržavanja brzo prolaznih trenutaka života na nečemu što je otporno stalnim mijenama ljudske memorije, u svojevrsnoj borbi protiv vremena. O tome dobro progovara Radmila Iva Janković kada piše o videofilmu Željka Jermana *Martine instalacije*: „... Jerman u svojevrsnom sakralnom obredu – *happeningu* pali svu majčinu skromnu i derutnu materijalnu ostavštinu. Ali ne i fotografije, jer spaliti fotografije značilo bi izgubiti pamćenje. One u Jermanovom pripovjednom prisjećanju zauzimaju važno mjesto, koje oslobađa 'krhko, hirovito i neizvjesno umijeće pripovjednog prisjećanja na čvrsto uporište koje fotografija predstavlja u osobnoj povijesti'...“<sup>133</sup>

Dabac često ističe kako je fotografija njegov život,<sup>134</sup> a oni koji ga poznaju brzo shvate kako je za njega postati fotografom bila najprirodnija stvar na svijetu, kako je „to jednostavno život odredio.“<sup>135</sup> Humoristična, blago–ironična crta koja obrubljuje većinu Dabčevih fotografija, njegov ležeran i nepretenciozan stav prema mediju fotografije i svom vlastitom stvaralaštvu, te lakoća kojom pristupa bilo kakvoj temi jasan su pokazatelj slobode koju autor osjeća unutar svog medija. Očito je da ta sloboda proizlazi iz gotovo organske povezanosti fotografije i autorova života, iz jasnog brisanja granice između umjetnosti i stvarnosti.

---

<sup>132</sup> Igor Kuduz, <http://croatian-photography.com/author/igor-kuduz/> (pregledano: 30. siječnja 2018.)

<sup>133</sup> Radmila Iva Janković, *U prvom licu: govor umjetnika u prvom licu na primjerima hrvatske suvremene umjetnosti, od 1960. do danas*, katalog izložbe (4. – 21.3.2004.), Zagreb: HDLU, 2004., str. 115.

<sup>134</sup> *Pred nestajanjem*, <http://croatian-photography.com/author/petar-dabac/> (pregledano: 5. studenog 2017.)

<sup>135</sup> Ana Opalić, »Kontakti 1967. – 1970.«, u: *Ovo ni(je) moj svijet*, katalog izložbe (Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, rujan 2015.), (ur.) Sandra Križić–Roban, Ana Opalić, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2015., str. 35.

## 8. Popis izložbi<sup>136</sup>

### Samostalne izložbe:

**1975.**

- *Fotogrami* – CEFFT, Galerija grada Zagreba

**1979.**

- Galerija Zodijak, Osijek

**1980.**

- Galerija SC, Zagreb

**1981.**

- Fotogalerie im Forum Stadtpark, Graz

**1982.**

- *Osjećaj prirode na kraju dvadesetog stoljeća* – Galerija Pri slonu v gosteh, Novo Mesto
- *Osjećaj prirode na kraju dvadesetog stoljeća* – Fotogalerija ATD, Zagreb
- *Osjećaj prirode na kraju dvadesetog stoljeća* – Srećna galerija SKC, Beograd

**1983.**

- Galerija Ars, Ljubljana

**1986.**

- Ganggalerie Retzhof, Leibniz

**1987.**

- *30 portreta 1959.–1985.* – Fotogalerija Novo Mesto

**1989.**

- *Petar Dabac Fotoarbeiten* – Fotoforum Bremen

**1990.**

- *Dabac, Vucelić* – Galerija Sebastian, Varaždin

**1991.**

- *Portreti u boji* – Galerija Spot, Zagreb

**1994.**

- *Segmenti iz projekta Lieber Pero* – Fotogalerija ATD, Zagreb

---

<sup>136</sup> Podaci o samostalnim i skupnim izložbama dostupni u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU-a nadopunjeni su podacima iz kataloga izložbe: Viculin, Marina, *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, Zagreb: Klovićevi dvori, 2011. i onima dostupnim na internetskoj stranici: <http://croatian-photography.com/author/petar-dabac/>

- 1995.**
- *Art is over the game goes on* – Galerija Spot, Zagreb
- 1997.**
- *On the road* – Galerija prozori, Zagreb
  - *Petar Dabac* – Galerija Lacroma, Dubrovnik
- 1998.**
- *Fotografski dnevnici (N.Araki, P.Dabac, S.Furuya, N.Goldin)* – Umjetnički paviljon, Zagreb
  - *Lieber Pero! Fotografski dnevnik 1991.-1997.*, Galerija Gradska, Zagreb
- 2003.**
- *Brojanje od jedan do deset* – Galerija Bernarda Bernardija, Zagreb
- 2004.**
- *Lieber Pero II* – Foto Galerija Lang, Samobor
- 2006.**
- *Otkrivanja (Nepoznati radovi 1970.–1972.)* – Galerija Badrov, Zagreb
  - *Džabe si krečio* – Kula Lotrščak, Klovićevi dvori, Zagreb
  - *Petar Dabac – Fotografije*, Cro Art Photo Club, Zagreb
- 2007.**
- *Neue Fotografie aus Kroatien* – Fotohof, Salzburg
- 2008.**
- *Nova hrvatska fotografija (s Mare Milin)* – Janos Pannonius Museum, Pečuh
  - *Lieber Pero* – Galerija Rigo, Novigrad
- 2009.**
- *Pisma Maji (Buffet MK, Pisma Maji, Dvojno vpojno)* – Kula Lotrščak, Klovićevi dvori, Zagreb
- 2010.**
- *Pisma Maji & Buffet MK & Džabe si krečio* – Cankarjev dom, Ljubljana
  - *Petar Dabac – Portreti*, Cro Art Photo Club, Zagreb
- 2011.**
- *Nisam kriv* – Galerija Klovićevi dvori, Zagreb
  - *Moj obračun s fotografijom* – Galerija Kaj, Zagreb
- 2012.**
- *Schaukeln auf eigene Gefahr* – ORF Steiermark, Graz
  - *Japan* – Galerija Modulor, Zagreb
- 2013.**
- *Crno–bijeli svijet (Jana i Petar Dabac)* – Galerija Csopor/t/-Horda, Pečuh



**2014.**

- *Kompjuterske grafike* – Galerija Academia Moderna, Zagreb
- *Jedna fotka = tisuću riječi* – Galerija Kaj, Zagreb

**Skupne izložbe:**

**1970.**

- 5. zagrebački salon, Zagreb
- *Štajerska jesen – 5. Međunarodni tjedan slikara* – Graz

**1971.**

- Izložba ULUPUH-a, Zagreb
- 6. zagrebački salon – *Situacija 70/71.*, Zagreb
- Izložba likovne kolonije u Retzhofu, Beograd

**1973.**

- 8. zagrebački salon – *Situacija 72/73.*, Zagreb
- *Xerox* – Galerija studentskog centra, Zagreb
- *Fotografija* – Umjetnički paviljon, Zagreb

**1974.**

- *Nova fotografija – Vidici i usmjerenja* – GSU, Zagreb

**1976.**

- *Fotografija kao umjetnost* – CEFFT, Zagreb
- *Konfrontacije* – Galerija Benko Horvat, Zagreb

**1979.**

- *9. Jesenji salon* – Banja Luka
- *Lice grada* – Muzej za Umjetnost i obrt, Zagreb

**1980.**

- 15. zagrebački salon – *Situacija 77/80.*, Zagreb
- *Akt u umjetničkoj fotografiji* – Galerija Ulrich, Zagreb

**1988.**

- 3. jugoslovenski trienale Eko – *Ekologija in umetnost*, Umetnostna galerija, Maribor

**1989.**

- 24. zagrebački salon – *Primijenjene umjetnosti i dizajn*, Umjetnički paviljon, Zagreb

**1990.**

- *Zagreb '90* – Galerija Spot, Zagreb

**1992.**

- 27. zagrebački salon, Umjetnički paviljon, Zagreb

**1993.**

- *Austrijska fotografija* – Etnografski muzej, Harkov
- *Hrvatska fotografija od 1950-te do danas* – Muzej Suvremene Umjetnosti, Zagreb

**1994.**

- *City visions* – Wrocław, Krakow, Dubrovnik, Maribor
- Izložba članova Foruma Stadtpark, Graz

**1995.**

- *Izložba članova Odjela za oblikovanje* – Galerija Tivoli, Ljubljana
- *City visions* – Siemianowice, Poljska
- *Hrvatska fotografija '95.* – Umjetnički paviljon, Zagreb

**1996.**

- *Hrvatska fotografija* – Kulturni centar Atatürk, Ankara
- *Međunarodna izložba fotografija* – Umjetnički paviljon, Zagreb

**1997.**

- *Izložba Lanova* – Forum Stadtpark, Graz

**1998.**

- *Domovino, ti si...* – Izložbeni salon Izidor Kršnjavi, Zagreb

**2001.**

- 16. Međunarodni triennale fotografije *Čovjek i more* – Galerija umjetnina narodnog muzeja Zadar
- *Vidjeti vrijeme* – Umjetnički paviljon, Zagreb

**2002.**

- *Internationale Fotografiebiennale* – Amsterdam, Haarlem

**2003.**

- *Freundschaftsspiel* – Camera Austria, Graz
- *Puno previše* – Umjetnički paviljon, Zagreb

**2005.**

- *Preko 7 mora i 7 gora* – Umjetnički paviljon, Zagreb

**2006.**

- *Akt u hrvatskoj fotografiji* – Mjesec fotografije, Bratislava
- *1. Vukovarski salon* – galerija Oranžerija, Dvorac Eltz, Vukovar

**2007.**

- *Akt u hrvatskoj fotografiji* – Muzej savremene umetnosti Banja Luka, RS
- *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti* – Klovićevi dvori, Zagreb
- *Volimo li gledati druge ljude?* – Umjetnički paviljon, Zagreb
- *Akt u hrvatskoj fotografiji od 1865. do danas* – Foto Galerija Lang, Samobor

**2008.**

- *Škart je art* – Galerija Zvonimir, Zagreb

**2012.**

- *Enchantement lumineux* – Musee de Normandie, Caen, Francuska

**2013.**

- *Voda* – ULUPUH, Galerija Hrvatske Pošte, Zagreb
- *Nulta točka značenja* – Camera Austria, Graz
- *Euros – jugoistočni vjetar* – Radnička galerija, Zagreb

**2014.**

- *Fotograf u javnom prostoru* – Galerija Greta, Zagreb
- *Ivan Picelj iz Arhiva Toše Dabca* – Arhiv Tošo Dabac, MSU, Zagreb

**2015.**

- *Ovo nije moj svijet* – Klovićevi dvori, Zagreb

**2017.**

- *Praznina – izbor iz hrvatske fotografije XXI. stoljeća* – Umjetnička galerija Dubrovnik

## 9. Literatura

1. Amihay, Ofra, *Tekst u pokretu*, u: „Tekst i grad”, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2015.
2. Bašičević, Dimitrije, „između stroja i umetnosti“ u: *Petar Dabac: fotogrami*, Zagreb: Centar za fotografiju, film i televiziju, Galerija grada Zagreba, 2. – 19.10.1975.
3. Bek, Božo; Putar, Radoslav; Susovski, Marijan; Kelemen, Boris, *tendencije 5*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1973.
4. Bekić Duda, Irena, *Petar Dabac: Na putu*, Zagreb: Galerija Prozori, 1997.
5. Bernik, Stane; Deša, Jenegri i Putar Radoslav, »Razlozi za jednu inicijativu – NF 1«, u: *Časopis za fotografiju Spot 3* (1973.), str. 21, 22, 27.
6. Brezovečki–Biđin, Iva, „Muke po arhivu“, u: *Vijenac*, 7. ožujka 2002., str. 14.
7. Bussard, Katherine; Dorin, Lisa, »The Ballad of Sexual Dependency«, u: *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 34, br. 1 (2008.), str. 72-73.
8. *Časopis za fotografiju SPOT 1*, Zagreb: Galerije grada Zagreba (1972.), str. 4 – 5.
9. *Časopis za fotografiju SPOT 3*, Zagreb: Galerije grada Zagreba (1973.), str. 4 – 5.
10. Dabac, Petar, „Umjesto predgovora“, u: *Moj obračun s fotografijom*, Zagreb: Galerija Kaj, 2011.
11. Denegri, Ješa, „Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija“ u: *Nova umjetnička praksa 1966–1978.*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.
12. Gudac, Vladimir, „O autorskom postupku“ u: *Vidjeti vrijeme*, Umjetnički paviljon, Zagreb, 4. – 25.11.2001., Hrvatski fotosavez, Zagreb
13. Hopkinson, Amanda, »ARAKI: SELF•LIFE•DEATH«, u: *Aperture 186* (2007.), str. 14–15.
14. Ivan, Dina, »Igra se nastavlja«, u: *Večernji list*, Zagreb, 7. studeni 1995., str. 36.
15. Ivan, Dina, »Ležerno igranje erotikom«, u: *Večernji list*, Zagreb, 6. studeni 1995., str. 28.
16. Janković, Radmila Iva, *U prvom licu: govor umjetnika u prvom licu na primjerima hrvatske suvremene umjetnosti, od 1960. do danas*, katalog izložbe, Zagreb: HDLU, 2004.

17. Košćević, Želimir, „Guliver u zemlji čudesa“ u: *Kritike, predgovori i razgovori*, Zagreb: Durieux, 2012.
18. Košćević, Želimir, „Xerox – mogućnost ili zabluda“ u: *Kritike, predgovori, razgovori*, Zagreb: Durieux, 2012.
19. Košćević, Želimir, *U fokusu: ogledi o hrvatskoj fotografiji*, Zagreb: Školska knjiga, 2006.
20. Košćević, Želimir, *xerox*, Zagreb: Galerija studentskog centra, 14. – 30.6.1973.
21. Križić–Roban, Sandra, „Novo shvaćanje fotografije“ u: *Na drugi pogled. Pozicije suvremene hrvatske fotografije*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010.
22. Križić–Roban, Sandra; Opalić, Ana, *Ovo ni(je) moj svijet*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2015.
23. Le Brun, Annie, »The Feeling of Nature at the Close of the Twentieth Century«, u: *Camera Austria* 14 (1984.)
24. Opalić, Ana, „Kontakti 1967.–1970.“, u: *Ovo ni(je) moj svijet*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2015., str. 35.
25. Počanić, Patricia, *Intervencije umjetnika u javnom prostoru u Hrvatskoj od kraja 1960-ih do početka 1980-ih*, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2016.
26. Prosoli, Iva, »Petar Dabac i Mare Milin: Opiranje zaboravu igrom i naracijom«, u: *Kontura* 91 (2006.), str. 35.
27. Prosoli, Iva, „Širenje granica fotografije prve polovice 1970-ih godina u Hrvatskoj“, u: *Život umjetnosti*, br. 89, 2011., str. 84.
28. Putar, Radoslav, „Fotogrami Petra Dabca“ u: *Spot: časopis za fotografiju*, br. 6, 1975., str. 43.
29. Slijepčević, Branka, *Petar Dabac: Brojanje od jedan do deset*, Zagreb: Galerija Bernardo Bernardi, 2003.
30. Slijepčević, Branka, „Petar Dabac – Kaleidoskop i slavlja“, u: *Fotografski dnevnik*, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998.
31. Stretell, David, »Seiichi Furuya«, u: *Aperture* 213 (2013.), str. 73.
32. Susovski, Marijan, „Nova umjetnička praksa 1966–1978.“, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.
33. Viculin, Marina, *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, Zagreb: Klovićevi dvori, 2011.

34. (ur.) Warren, Lynne, *Encyclopedia of Twentieth–Century Photography*, New York: Routledge, 2006.

Internetski izvori:

1. *Arhiv Tošo Dabac*, dostupno: <http://centarffm.com/projekti/izlozba-tose-dabca-u-sarajevu/arhiv-toso-dabac/> (pregledano: 9. svibnja 2017.)
2. *L'arte di Bruno Munari*, dostupno: <http://www.munart.org/index.php?p=20>, (pregledano 11. kolovoza 2017.)
3. Petar Dabac, [https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU\\_89-2011\\_100\\_Dabac.pdf](https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_89-2011_100_Dabac.pdf) (pregledano: 9. siječnja 2018.)
4. *Six reflections on the photography of Robert Frank*, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/six-reflections-on-photography-robert-frank> (pregledano: 10. siječnja 2018.)
5. Branka Slijepčević, *Petar Dabac – Kaleidoskop i slavlja*, <http://free-zg.htnet.hr/kalderon/kritike/c-dn-dabac.htm> (pregledano: 11. kolovoza 2017.)

## 10. Popis slikovnog materijala

Sl. 1. Hermina Dabac rođ. Roksandić, 1961., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 5.

Sl. 2. Tošo, Pero, Marija, Enes, 1968., dostupno:

<http://www.msu.hr/#/hr/20/pretrazivanje/petar+dabac,0,0,28/1024689/> (pregledano: 30. siječnja 2018.)

Sl. 3–4. Galerija SC, Zagreb, Izložba Pere i Marije, 1969., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 62–63.

Sl. 5. Grškovićeve ulica, 1960., u: *Tekst i grad*, katalog izložbe (ur. Ofra Amihay), Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2015., str. 78.

Sl. 6. Kiša, 1969., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 56.

Sl. 7. Kapljice, 1967., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 55.

Sl. 8. *Mogućnosti za '71.*, fotokolaži za katalog izložbe, 1971., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 71.

Sl. 9. Lavabo s kapljicom, 1970., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 75.

Sl. 10.–11. Kocke, 1970. (u postavu MSU, Zagreb), dostupno:

<http://www.msu.hr/#/hr/18906/> (pregledano: 6. studeni 2017.)

Sl. 12. VR 2, 1972. (u postavu MSU, Zagreb), dostupno:

<http://www.msu.hr/#/hr/300011/> (pregledano: 6. studeni 2017.)

Sl. 13. Dabčevi radovi na izložbi Gulliver u zemlji čudesa, Karlovac, 1971., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 68.

Sl. 14. Ruka, 1972., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 69.

Sl. 15. Naslovnica prvog izdanja časopisa *SPOT*, 1972., dostupno:

<http://www.srcelubenice.com/periodika/spot-casopis-za-fotografiju-br-1-arsovski.html> (pregledano: 30. siječnja 2018.)



- Sl. 16. Fotogrami CB, 1973., u: *nova fotografija*, katalog izložbe (ur. Stane Bernik, Ješa Denegri, Radoslav Putar), Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1974., bez paginacije
- Sl. 17. Manuel Quejido, *sekvenca M.2 oktet 85–170*, 1967/73., u: *tendencije 5*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1.6. – 1.7.1973.), (ur.) Radoslav Putar, Božo Bek, Marijan Susovski, Boris Kelemen, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1973., bez paginacije
- Sl. 18. Victor Vasarely, *mobilni crtež s krivuljarom II*, 1973., u: *tendencije 5*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1.6. – 1.7.1973.), (ur.) Radoslav Putar, Božo Bek, Marijan Susovski, Boris Kelemen, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1973., bez paginacije
- Sl. 19. Fotogrami Col, 1975., u: *Petar Dabac: fotogrami*, katalog izložbe, Zagreb: Centar za fotografiju, film i televiziju, Galerija grada Zagreba, 1975., bez paginacije
- Sl. 20. Anja, 1973., u: *Petar Dabac*, katalog izložbe (ur. Radoslav Putar), Osijek: Galerija Zodijak, 1979., naslovnica
- Sl. 21.–24. Iz serije *Osjećanje prirode na kraju XX. stoljeća*, 1979. u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 88.
- Sl. 25. Jasna, 1959., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 12.
- Sl. 26. Cobra, 1964., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 36.
- Sl. 27. Tošo Dabac, 1967., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 45.
- Sl. 28. Tom, početkom 1960-ih, u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 41.
- Sl. 29.–30. Sisterice, 1960-e, u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 42.
- Sl. 31. Feller i Kožarić, 1967., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 44.
- Sl. 32. Olgica i Marija, 1968., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 53.
- Sl. 33. Boss, 1970., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 60.

- Sl. 34. Iskra, 1972., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 78.
- Sl. 35. Picelj, 1972., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 79.
- Sl. 36. Ann Borčić, 1972., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 110.
- Sl. 37. Radovan Ivšić, 1989., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 112.
- Sl. 38. Dečki iz fotokluba Zagreb, 1987., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 114.
- Sl. 39. Vlatko Dabac, 1988., dostupno: <http://croatian-photography.com/author/petar-dabac/> (pregledano: 6. studeni 2017.)
- Sl. 40. Ivan Picelj, 1987., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 114.
- Sl. 41. Dubravka Ugrešić, 1987., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 115.
- Sl. 42–45. Jacques Henri Lartigue, *Diary of a Century*, 1970., dostupno: <https://www.manhattanrarebooks.com/pages/books/1430/jacques-henri-lartigue/diary-of-a-century/?soldItem=true> (pregledano: 10. siječnja 2018.)
- Sl. 46–49. Robert Frank, *The Lines of My Hand*, 1972., dostupno: <https://www.sskpress.com/blogs/ssk-press/13646973-shelf-the-lines-of-my-hand-by-robert-frank> (pregledano: 10. siječnja 2018.)
- Sl. 50–53. Nobuyoshi Araki, *Senchimentaru na tabi*, 1971., dostupno: <https://www.photobookstore.co.uk/photobook-sentimental-journey.html#.Wl4qLZOpm9Y> (pregledano: 10. siječnja 2018.)
- Sl. 54–57. Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, 1979.-1986., dostupno: <https://aperture.org/shop/nan-goldin-ballad/> (pregledano: 10. siječnja 2018.)
- Sl. 58. Seiichi Furuya, *Graz*, 1979., dostupno: <http://www.galeriethomasfischer.de/artists/seiichi-furuya> (pregledano: 10. siječnja 2018.)
- Sl. 59. Seiichi Furuya, *East Berlin*, 1985., dostupno: <http://www.galeriethomasfischer.de/artists/seiichi-furuya> (pregledano: 10. siječnja 2018.)

- Sl. 60. Seiichi Furuya, *Schattendorf*, 1981., dostupno: <http://www.galeriethomasfischer.de/artists/seiichi-furuya> (pregledano: 10. siječnja 2018.)
- Sl. 61–69. Dnevnik Lieber Pero, 1990.–1995., dostupno: <http://croatian-photography.com/author/petar-dabac/> (pregledano: 6. studenog 2017.)
- Sl. 70. Tošo Dabac, *Mirogoj, drveće*, 1970., dostupno: <http://www.msu.hr/#/hr/20/pretrazivanje/mirogoj,0,0,28/1025617/> (pregledano: 29. siječnja 2018.)
- Sl. 71–80. Dnevnik Lieber Pero, 1990.–1995., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 101.
- Sl. 81–82. Segment iz serije *Brojanje od jedan do deset*, 1988., u: *Čovjek i more*, katalog izložbe (ur. Antun Travirka), Zadar: Gradska loža, 2001., str. 27.
- Sl. 83–84. *On the road*, 1996., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 109.
- Sl. 85–88. Dnevnik Lieber Pero, 1990. –1995., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 101.
- Sl. 89. *Bez naziva*, 1979., u: *Lice grada*, katalog izložbe (ur. Fedor Kritovac), Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1979., bez paginacije
- Sl. 90. Boris Cvjetanović, iz serije *Grafiti*, 1986./87., dostupno: <http://impulsportal.net/index.php/kultura/alter/979-tekst-i-grad> (pregledano: 10. siječnja 2018.)
- Sl. 91. Boris Cvjetanović, iz serije *Mrlje*, 1987., dostupno: <http://impulsportal.net/index.php/kultura/alter/979-tekst-i-grad> (pregledano: 10. siječnja 2018.)
- Sl. 92. Boris Cvjetanović, iz serije *Grad*, 2012., dostupno: <http://croatian-photography.com/text/grad-borisa-cvjetanovica/> (pregledano: 10. siječnja 2018.)
- Sl. 93. Jasenko Rasol, iz serije *Snijeg*, 2012., dostupno: <https://vizkultura.hr/snijeg/> <http://anamihalic.com/backyard> (pregledano: 10. siječnja 2018.)
- Sl. 94. Postav izložbe *ARCH\_001\_2006*, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2006., dostupno: [http://www.umjetnicki-paviljon.hr/portfolios/sandro-dukic-arh\\_001\\_68\\_2006-izlozba-fotografija-i-video-instalacija/#!](http://www.umjetnicki-paviljon.hr/portfolios/sandro-dukic-arh_001_68_2006-izlozba-fotografija-i-video-instalacija/#!) (pregledano: 30. siječnja 2018.)

Sl. 95–97. Postav izložbe *Lieber Pero*, Galerija Gradska, Zagreb, 1998., u: *Petar Dabac: nisam kriv = not guilty*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 109.

Sl. 98–101. Buffet MK, 2002.–, dostupno: <http://croatian-photography.com/author/petar-dabac/> (pregledano: 6. studenog 2017.)

Sl. 102. Džabe si krećio, 2006., dostupno: <http://culturenet.hr/default.aspx?id=25519> (pregledano: 6. studenog 2017.)

Sl. 103. Mrzim sretne ljude, 2007., u: *Tekst i grad*, katalog izložbe (ur. Ofra Amihay), Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2015., str. 60.